فنون الاسكندرية القديمة

الأستاذ الدكتور
عزت زكي حامد قادوس
رئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية
كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

الاسكندرية
٢٠٠١

اسم الكتـــاب: فنون الإسكندرية القديمة

المـــــؤلــف: أ. د. عـــزت زكـــى حـــامد قـــادوس

الوظيفـــــــة: أستاذ ورئيس قسم الآثار والدراسات اليونانية والرومانية

كلية الآداب ــ جامعة الإسكندرية

عدد الصفحات: ٤٥٩

مكان الطبـــع: الإسكندرية ــ مطبعة الحضرى

رقم الإيداع بدار الكتب : ١٧٨١١ / ٢٠٠٠

حقوق الطبع: محفوظة للمؤلف

التوزيـــــــع: الإسكندرية – دار المعرفة الجامعية

منشأة المعارف

القـــاهرة ــ دار البستانى للنشر والتوزيع

مؤسسة الأهرام

دار نهضة الشرق

مكتبة زهراء الشرق

وجميع المكتبات الكبرى بالإسكندرية والقاهرة

فنون الإسكندرية القديمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــداء

إلى أخواتى

كاميليـــا ... حامــــد... إيمـــان

سندى فى الحياة

مقدمـــــة

فى مـــنعطف تـــاريخى يضم فيما يضم ستة قرون فاصلة فى المسيرة الإنســـانية، ثلاث منها خلت قبل ميلاد السيد المسيح عليه السلام ــ وثلاث أعقــبت ميلاده جعلت من الإسكندرية كعبة لقاصديها وحجاجها من العالم الهللينستى يتعلمون منها مفردات الحضارة الإنسانية وينهلون من علومها ما يمسح عن عيونهم غشاوة الجهل ويترعون عطش نفوسهم إلى ما جادت به قريحة الإبداع وترتشف حناياهم روائع الفنون.

ولا غـــرو أن تمخضت الحضارة السكندرية عن فنون أذهلت العالم، فحـــق لها أن تزهو بتراثها وعطاءها الفياض، ولو استقرأنا التاريخ لوجدنا أن السكندريات السبع عشر قد اندثرت فى خبايا النسيان وبقيت إسكندريتنا ســـامقة نديـــة فتية تحكى للإنسان قصة الزمان، فقد ذهب البطالمة ورحل الرومان عن استحياء وبقيت الإسكندرية !

وتعـــد المدرسة الفنية السكندرية من المدارس الفنية المميزة على مر العصور تشهد بذلك تماثيل غاية فى الدقة والروعة والجمال ومنشآت غاية الرشـــاقة والفخامـــة وروعة العمارة حتى ولو لم تقم لغرض وظيفى مثل الـــتماثيل البرونزية الأربعة الضخمة التى احتلت الطابق الثانى من منارة الإســـكندرية وتمثال تريتون ابن نيتون إله البحار، كما يعلو الطابق الثالث مصباح مرتكز على ثمان أعمدة جرانيتية فوقها قبة تحمل تمثال لإله البحار بوسيدون. وعليه فلم ينفصل الدين عن الفن وخاصة ونحن فى مصر التى صـــاغت للإنســـانية عقائدهـــا، فقد عاصر الفنان اليونانى الذى احتضنته الإســـكندرية فى كـــنف الفـــن الفـــرعونى العظيم فنهل من عبقرية الفنان الفـــرعونى وحاول سبر أغواره وكشف أسراره وصحيح أنه لم ينافسه فى

ضـــخامة إنجازاتـــه فيما عدا تماثيل قليلة، لذا خرجت إلى الوجود التماثيل المصـــغرة المذهـــلة كـــأحد معالم المدرسة الفنية السكندرية، كما تميرت بالموضــــوعات التى جسدتها حيث صورت أرق وأعذب الملامح الإنسانية كمـــا تفوقـــت المدرسة الفنية السكندرية فى صنع أقنعة الرأس التى توضع عـــلى الموميـــاء، كذلك تميزت بصنع تماثيل لشخصيات كاريكاتيرية ذات نسب مشوهة.

كما حليت المسارح اليونانية والرومانية بالرسوم البارزة والمصنوعة مـــن الطيـــن المحروق، وظهرت فى قائمة الصادرات السكندرية الأوانى بـــارزة الزخـــرفة ذوات الطـــراز الهللينستى، كما ظهر هذا البروز على الجـــدران والميداليـــات وعليه فقد كانت الإسكندرية مركز إنتاج وتصدير الأوانى المعدنيـــة وخاصـــة الفضـــية منها فى العالم الهللينستى، كما يدين الـــتراث اليونانى خاصة فى كل من القرن السادس والخامس والرابع قبل الميلاد إلى فنانى مصر أى حتى قبل إنشاء الإسكندرية نفسها !

وكما خلت ساحة المنافسة مع المدرسة الفنية السكندرية كيفاً، فقد خلت أيضـــاً مـــن الـــناحية الكمية حيث أنتج السكندريون فيما يشه إنتاج الجملة Mass Production بقصد التربح والاتجار فى التماثيل المصغرة والسلع المزخرفة وذلك بتشجيع من ملوك البطالمة. وظهر الرخاء الفنى فى منازل الســـكندريين ومقابرهم أيضاً ولم يقتصر منع التماثيل على الآلهة والملوك والأمـــراء والقـــادة وكـــبار القوم فقط، بل تعداه إلى نوابغ العلوم والفنون والآداب بـــل لـــم تحرم منه منشآت ومؤسسات المدينة من جامعة ومكتبة ومعابد ومنتديات وحمامات وأسواق وأروقة وأزقة وميادين. وإلى غير تلك المنشآت ــ حتى ليخيل للزائر أنه داخل متحف أكثر منه مدينة ــ إن جاز لى استخدام هذا اللفظ.

وقد وظف الفنانون السكندريون لون الحجر في تجسيد الموضوعات حيث استخدم البازلت في تجسيد الزنوج وسيرابيس (إله العالم الآخر)، واستخدم حجر البروفير الأحمر في تجسيد الساتير وهو مخمور

وقد اختلف الفنانون السكندريون عن المدرسة اليونانية في أن الأشخاص المنحوتة لا تبرز من خلفية الصورة، بل تظل في مستواها في أعلى أجزاءها، في حين تحتم الطريقة الفنية اليونانية عكس ذلك تماماً.

وعلى النقيض من كل دول العالم الهللينستي كانت الإسكندرية المدينة الوحيدة التي امتزج فيها الوافد بالمحلي، حيث صورت إيزيس بملامح يونانية وحاسرة الرأس، كما صور بطلميوس الرابع حفراً وصدره بالكامل من الأمام ورأسه من الجانب (بروفيل) وذلك على الطريقة الفرعونية، وعلى حجر آخر بالعكس أي على الطريقة اليونانية الكلاسيكية، كما وجد تمثال من البازلت للملكة أرسينوي واقفة على الطريقة الفرعونية.

كما وجد تمثال من الحجر الرملي لامرأة بدون رأس واقفة بنفس الطريقة، كما وجد في كتاكومب كوم الشقافة تمثالان لرجل وامرأة بنفس الوقفة الفرعونية إلا أن الشعر وخصائص الوجه والعينين والرداء على الطراز الروماني، وبنفس المقبرة نحت بارز لآلهة فرعونية برؤوس حيوانية إلا أنها ترتدي الملابس العسكرية الرومانية.

ويمثل تمثال النيل ولوج الفن السكندري في الفن الروماني وتجسيد الأفكار المجردة، وتمثيل مدينة الإسكندرية في لوحة الفسيفساء (المزايكو) في شكل امرأة تلبس تاجاً مكللاً بالحصون وعلى وجهها سمات العزة والكبرياء للدلالة على كونها سيدة البحار، وأدرك الفنان السكندري خبايا تشريح جسم الإنسان حتى أنه فرق فنياً بين جلد القدم وجلد الحذاء.

وتعـــددت الملامـــح بـــتعدد الأجناس، بل وظف مواد بعينها لأجناس بعيـــنها، فـــنحت اليونـــانى من الرخام، والزنجى من البازلت والنوبى من البرونز (كما سبق القول فى سرابيس والساتير). ولم يهمل الفنان السكندرى أدق تفاصـــيل الحيـــاة اليوميـــة مثل أعمال الصيادين وأهازيج المهرجين والعجائز حتى مشوهى الخلقة بل جسد أحزان وآلام القوم.

ولقد فاقت الإسكندرية مدن المتوسط فى سك العملة وصناعة المعادن الثمينة والمجوهرات فى كل العصور. وتعد الأوانى الفخارية رائعة الرسوم مـــثل أوانى الحضـــرة التى كانت تصنع لحفظ رفات الموتى بعد حرقها، بالإضـــافة إلى تماثيل التناجرا الشهيرة التى تنم عن قدرة فنية فائقة فضلاً عـــن فـــن أوانى القاشانى اللامعة المعروفة بالتزجيج والتماثيل التى تقدم قربانا للآلهة أو تحفظ مع الموتى.

والجديـــر بالذكـــر ..... فـــإن محاولات كل من الفنانين اليونانى أو الـــرومانى للاحـــتفاظ بشخصـــيتهما المميـــزة قد باءت بالفشل أمام الفن الســـكندرى ذو الجذور والأصول الفرعونية التى غمرت أمواجها سواحل اليونـــان وروما بل حاول فنانو روما تصوير نهر التيبر بنفس أسلوب نهر الـــنيل، مما يؤكد تأثير الفنون السكندرية على روما، بل عمد الإمبراطور أغسطس إلى استخدام ثلاثة أختام إحداهم يحمل صورة أبى الهول.

قصارى القول

يحق للإسكندرية أن تزهو وتفخر بإبداعاتها الخالدة فى شتى ميادين الفن.

ولعـــلى أكـــون قد وفيت بحق تلك المدينة المقدسة، إسكندرية التاريخ النضيد والإيمان الساطع الذى لا يمل إنسان من تقصيها.

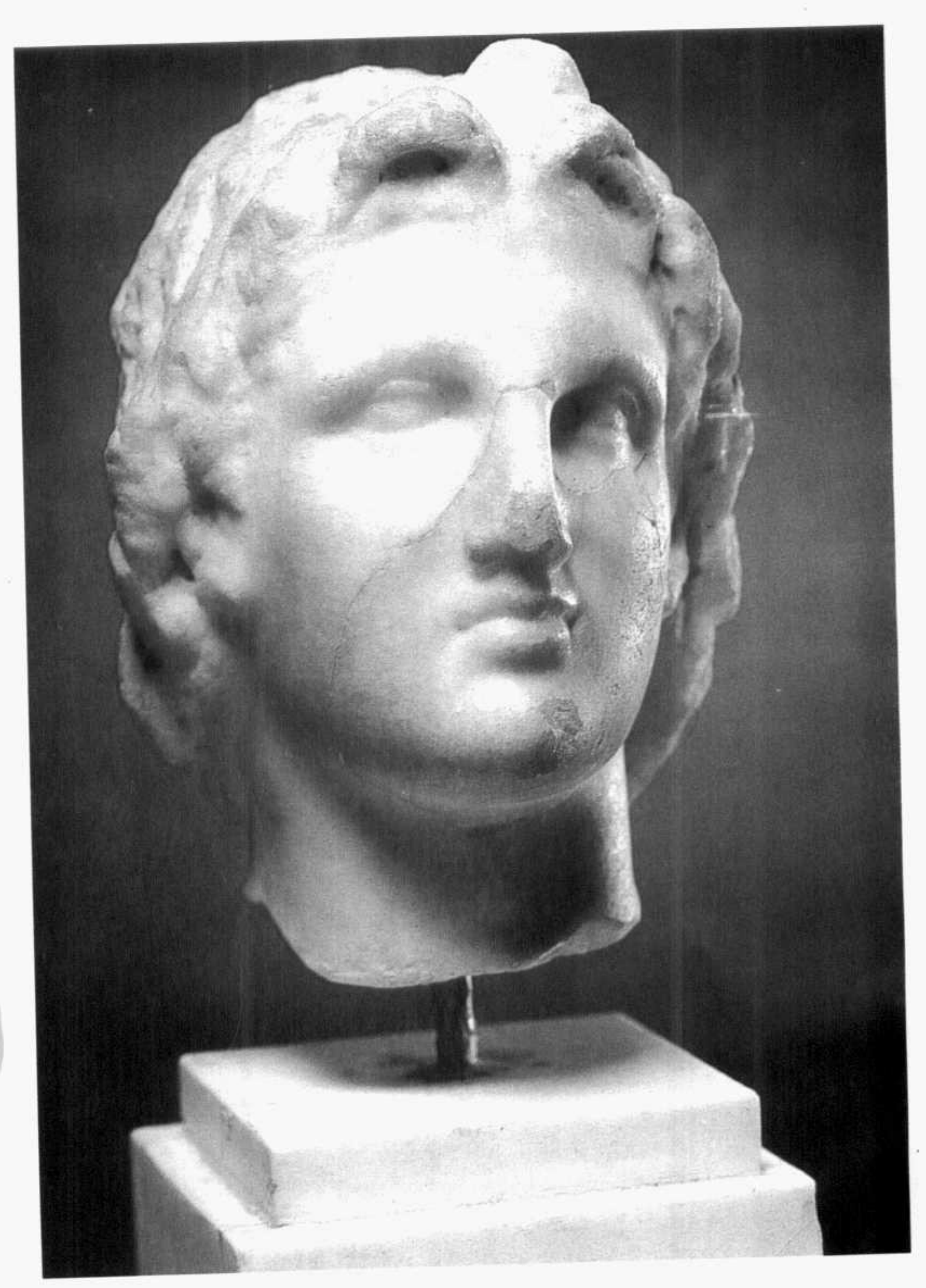
الإسكندرية فى ٢٠٠١/٤/١١م **أ.د. عزت زكى حامد قادوس**

المحتويـــــات

الفصل الأول

مدرسة الإسكندرية الفنية

- مدرسة الإسكندرية الفنية وسماتها
- فن التصوير الشخصى



تمثال الإسكندر الأكبر



تقديـــم

مـــن الثابت أن البطالمة قد تأثروا بالفن المصرى وكذلك أثروا فيه، وبالرغم من ذلك فقد كانت لهم مدرستهم الفنية الخاصة بهم التى لا تختلف عـــن باقى مدارس الفن الهللينستية الأخرى فى رودس وسوريا وبرجامة. وقد عرفت تلك المدرسة باسم "مدرسة الإسكندرية الفنية" بمميزاتها وسماتها الخاصـــة. وحيـــنما نتحدث عن مدرسة الإسكندرية الفنية نخص فرعاً فنياً واضـــحاً ألا وهـــو فـــن "الـــنحت" فى تلك الفترة من حيث نشأته. وكذلك نستعرض قطع النحت المصرية الخالصة التى كانت فى ذلك الوقت، وقطع الـــنحت الإغـــريقية الـــتى لم تتأثر بأى مؤثرات خارجية، وكذلك تصوير البورتريهات والآلهة ومواضيع الحياة اليومية فى الإسكندرية وقطع النحت التى امتزج فيها الطرازان والعنصران اليونانى والمصرى وكذلك مميزات النحت المصرى فى تلك الفترة التى حكم فيها البطالمة مصر.

مدرسة الإسكندرية الفنية وسماتها

كانت لمدرسة الإسكندرية مميزاتها الخاصة التى اختلفت عن مميزات ســـائر مـــدارس النحت الهللينستية. ولقد استخدم مثالو الإسكندرية ما أتيح تحـــت أيديهـــم من مواد مثل "المرمر- الجبس- الحجر الجيرى المحلى- الجـــرانيت- البازلت- البرونز" ويرجع صغر حجم قطع النحت الإغريقية البطـــلمية إلى قـــلة الرخام من ناحية، ولعدم رغبة الفنانين فى منافسة الفن المصرى فى الضخامة من ناحية أخرى. ونحن نسلم بأنه لابد أن يكون قد ترتب على ضعف الروح الإغريقى فى مصر تدهور الفن السكندري ولكنه

لم يظهر ذلك إلا منذ القرن الثانى ق.م فقط(١). وقد كانت للإسكندرية مدرستها الخاصة ولا ننكر فى ذلك أيادى البطالمة البيضاء على نشأة الإسكندرية الفنية وتطورها التى تمثلت فى تشجيعهم للكثير من الفنانين اليونانيين على النزوح إلى الإسكندرية وتيسير سبل العيش لهم بها وكان أهم من استعان بهم البطالمة هم فنانو مقاطعة أتيكا لما كان بين هذه المقاطعة ومصر من صلات قوية أو لما كان من اضطهاد "ديمتريوس الفاليرى(٢) حاكم أتيكا" للفنانين فى مقاطعته حينما حرم تزيين المقابر بالرسم والنحت فاضطر هؤلاء الفنانين إلى مغادرة بلادهم طلبا للزرق وبحثا عن العمل ووجدوا فى الإسكندرية ما يرضى هوايتهم وما يفيض بالرزق عليهم(٣). ومنذ أن بدأت مدرسة الإسكندرية عملها وضحت معالمها واتجاهاتها وبرزت معالمها بشكل ميزها من مدارس الفن المختلفة الشهيرة فى العصر الهلينستى مثل مدرسة برجامة أو مدرسة أنطاكية أو مدرسة رودس فظهرت الإسكندرية بشخصيتها فى كل النواحى التى تتحكم فى العمل الفنى سواء كان ذلك فى المادة المستخدمة التى يصنع منها العمل الفنى أو فى الطريقة أو الطراز المستخدم لتنفيذ ذلك العمل الفنى أو فى الموضوعات التى صورها فى إنتاجه.(٤)

---

(١) إبراهيم نصحى، تاريخ مصر فى عصر البطالمة، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الرابع، الطبعة السادسة، ١٩٨٨، ص ٣٣٤.

(٢) J.J. Pollitt, Art in Hellenistic Age, Cambridge, 1986, p. 14, 54, 63.

(٣) فوزى الفخرانى، الإسكندرية والفن فى العصرين اليونانى والرومانى، فى: ---- الإسكندرية منذ أقدم العصور، الإسكندرية، ١٩٦٣، ص ١١٦-١١٧.

(٤) نفس المرجع.

ومن خلال ذلك يتضح أن للإسكندرية مدرسة خاصة للنحت وبمقارنة ابتكارات مدرسة برجامة يتضح أن لكل منهما مميزاته الخاصة(١) ولقد تأثر الفن فى كل المدارس فى العصر الهللينستى بتقاليد الفن الإغريقى فى القرن الـــرابع الـــتى تعـــزى إلى أعظـــم مثالية وهم براكسيتليس Praxiteles وســـكوباس Skopas وليسيبوس Lysippos. ولكن بمضى الوقت أدخلت عـــلى هـــذه الطرز بعض التعديلات التى تتفق مع بيئته وظروف كل إقليم فنشأت عن ذلك عدة مدارس لكل مميزاتها فى الطراز والموضوعات(٢).

فـــفى برجامة مثلاً: تأثرت كل نواحى الحياة فيها بالصراع مع الغال الـــتى خرجت منه برجامة فائزة منتصرة، فعمل فنانو برجامة على تخليد شـــجاعة مواطـــنيهم المعنوية، بتخليد قوة أعدائهم البدنية فى تماثيل تعتبر نموذجاً لفن برجامة(٣).

وتتـــلخص مميـــزات هـــذا الفن فى: معالجة موضوعات مثالية، هى موضـــوعات الـــبطولة والقصص القديمة بطراز واقعى لا مبالغة فيه ولا تكلف(٤).

أمـــا الإســـكندرية فكانت لظروف بيئتها أثر بعيد فى الفن السكندرى، حيـــث أن مملكة البطالمة تمتعت بهدوء نسبى وعدم القلق على كيانها الذى أزعج برجامة مدة طويلة.

ومـــن ثم فقد اقتصر جانب كبير من عمل المثالين على صنع تماثيل للآلهـــة والإلهـــات وتماثيل تذكارية أو جنازية للملوك والمواطنين رجالاً

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ٣٣٥-٣٣٦.

(٢) Pollitt, op. cit., pp. 83-97.

(٣) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(٤) نفس المرجع.

ونساءً. وحيث أن الأبحاث العلمية كانت تسير قدماً فى الإسكندرية وتبعث فى الـــناس ميلاً إلى البحث، فإن المثالين وجدوا منفذاً آخر لإبراز كفاءتهم فى فرع جديد من فروع الفن، وهو دراسة الأجناس المختلفة وطبائع البشر وحـــرفهم. وقــد كان هذا الفرع الجديد من فن النحت يقوم على دراسات علمية وملاحظات دقيقة مستمدة من الحياة اليومية[١] وقد كان بطبيعة الحال لكـــل فـــرع من فرعى الفن السكندري الطراز الذى يلائمه فقد كان طراز الفرع الأول من النوع المسمى بالطراز المثالى Ideal style أى الذى لا يصور الواقع سافراً بل يحاول أن يبث فيه اسمى الأفكار وأنبل الغايات.

أمـــا طـــراز الفـــرع الـــثانى فإنـــه النوع المسمى بالطراز الواقعى (Realistic Style) أى الذى يصور الحقيقة كما تبدو للناس جميعاً.

ولقــد امـــتازت مدرسة الإسكندرية فى النحت بخاصتين اتفق العلماء عـــلى استخدام اللفظين الإيطاليين موربيديتسا (Morbidezza) وسفوماتو Sfomato للتعبير عنهما.

وتبدو الخاصية الأولى واضحة فى رأس السيدة المحفوظة فى متحف الإسكندرية بما فيها من رقة التعبير وصقل السطح[٢].

أمـــا الخاصية الثانية التى يحويها معنى اللفظ الثانى بما فيه من إشارة إلى أن الأجـــزاء البارزة من الرأس كعظام الخدين والعينين والجفون غير مؤكدة وكأننا نرى الرأس من خلال لوح معتم من الزجاج فتظهر جلية فى

(١) نفس المرجع.
(٢) فوزى الفخرانى، المرجع السابق، ص ص ١٢٢-١٢٣.

رأس الإسكندر التى اكتشفت فى أبى قير والمحفوظة الآن فى متحف الإسكندرية[١].

تأثير فنانو القرن الرابع ق.م. على فن النحت السكندرى[٢]

تأثير مدرسة براكسيتليس

لقد امتازت أعمال الفنان براكسيتليس من قبل بكل من الخاصيتين Sfomato ، Morbidezza ولكن مدرسة الإسكندرية قد بالغت فى تصويرهما مما أصبغ على هذه المدرسة صبغة الطراز التخيلى (Illusionistic Style) (شكل ١-٢).

لم يقتصر تأثير براكسيتليس[٣] على الوجه فقط بل تعداه إلى الوقفة والرداء فنرى التمثال متكأً على ساق واحدة بينما تبدو الساق الثانية مثنية قليلاً عند الركبة وهذا واضح فى كثير من تماثيل مجموعة التناجرا المحفوظة بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية (شكل ٥، ٦، ٧).

تأثير مدرسة سكوباس[٤]

يظهر تأثير سكوباس فى رأس الشاب الموجودة فى متحف الإسكندرية بما فيها من وقار وإتقان وعينين غائرتين. وتكشف حركة الفم عن مدى الأثر الذى تركته مدرسة سكوباس على فن الإسكندرية.

---

(١) Th. Schreiber, Studien über das Bildniss Alexanders des Grossen, Leipzig, 1903, pp. 53 ff.

(٢) الفخرانى، المرجع السابق، ص ص ١٢٣-١٢٤.

(٣) Pollitt, op. cit., pp. 161 ff.

(٤) Ibidem, p. 163.

تأثير مدرسة ليسيبوس[١]

وهو فنان الإسكندر الأكبر ويبدو تأثيره واضحاً فى عملة البطالمة التى صوروا عليها الإسكندر وفى عملة بطلميوس الأول. كما أن تمثال الإسكندر الأكبر الذى اكتشف فى أبى قير دليل على أثر ذلك الفنان على فن الإسكندرية (شكل ٣-٤).

أولاً: قطع النحت الإغريقية

النقوش البارزة

أ- لوحات الجدران[٢]

النقوش البارزة Bas reliefs متعددة الأنواع وتأتى فى مقدمتها تلك اللوحات الرائعة لتى تعرف باسم لوحات النقوش البارزة الهللينستية ويرجع بعض العلماء أصل هذه اللوحات إلى الإسكندرية، لأن هذه اللوحات تتصل اتصالاً وثيقاً بفكرة تكسيه الجدران بما يزينها وهى الفكرة التى سبقت الإسكندرية غيرها من المدن فى تطبيقها، لأن طريقة معالجة هذه النقوش وموضوعاتها تتفق مع روح الشعر السكندرى. وينكر البعض الآخر ذلك على الإسكندرية، إما لأنه ليست فى هذه اللوحة أية عناصر مصرية، وإما لأن مناظر الإسكندرية لا يمكن أن تكون مصدر إلهام هذه اللوحات التى تصور الكثير منها مناظر رائعة الجمال.

ولذلك فيجب أن يعزى أصل تلك اللوحات إلى مدن تمتاز بجمال مناظرها مثل إنطاكية أو برجامة أو أزمير أو غيرها من مدن آسيا الصغرى.

---

(١) Ibidem, pp. 47-54.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ٣٤١-٣٤٢.

ولكنــنا نعــتقد أنـــه لا يمكـــن أن يعزى أصل هذه اللوحات إلا إلى الإســـكندرية أو برجامة لأنهما كانتا المدينتين الوحيدتين اللتين فى وسعهما ابتكار مثل هذه الآثار الفنية.

ومع الاختلاف حول مكان ميلاد هذه اللوحات فإن أحداً لم ير فيها أية تأثيرات مصرية.

ب- أنصاب الموتى[١]

مـــن خلال دراسة أنصاب الموتى التى وجدت فى الإسكندرية نجد أن قـــلة مـــنها مزينة بنقوش بارزة، فى حين أن غالبيتها مزينة بألوان. فمثلاً وجـــدت فى مقبرة الشاطبى[٢] ثمانية من النوع الأول وواحد وعشرون من النوع الثانى وترجع هذه الظاهرة إلى طبيعة الصخر المحلى فهى لا تلائم النحت كثيراً.

هذه الأنصاب كانت تمثل عادة الميت وبعض أفراد أسرته ومن أروع أمثلة النصب الأول من القرن الثالث لوحة تمثيل فتاتين تسندان أمهما وهى فى الـــنزع الأخير. ولو أن الأغلبية العظمى من أنصاب الإسكندرية بقيت إغريقية بحتة.

فن النحت المصرى فى عهد البطالمة

لمـــا كان عصر البطالمة يرجع إليه سلسلة كبيرة من النقوش البارزة عـــلى جدران المعابد والأنصاب الرسمية. فمن الممكن أن نقسم فن النحت المصرى فى عهد البطالمة إلى ثلاث فترات تشمل كل منها قرناً تقريباً ولا جدال فى أن لكل قاعدة شواذ أو ان هذا التقسيم لا يقبل مناقشة أو تعديلاً.

(١) المرجع السابق، ص ٣٤٢.

(٢) Ev. Breccia, La Necropoli di Sciatbi, II, 1914, Pl. 30 ff.

الفترة الأولى [١]

وتظهــر خصائص هذه الفترة فى لوحة فى معبد الأقصر التى تصور الإســكندر الأكبر[٢] بالنقش البارز، وهى ترينا أن الفن المصرى فى بداية عصر البطالمة كان حلقة من حلقات فن العصر الصاوى.

وأهــم خصـــائص هــذه الفترة: وجوه مليئة دون أن تكون ضخمة، وأجســام طويلة لكن أجزاؤها متناسبة مع بعضها البعض، وعيون متسعة لكنها غير محدقة وكذلك فى نصب للإسكندر الرابع.

وفى الــنقش الــبارز الذى يصور فيليب أرهيدايوس[٣] بمعبد الكرنك نرى ظاهرة جديدة حيث يكون الجسم أكثر ميلاً إلى النحافة.

وقــد أخــذ الفــنانون المصريون يكونون لأنفسهم طرازاً خاصاً تبدو مميــزاته فى تمــثال ديديهور الذى يمثل رجلاً تعلو الابتسامة وجهه، وقد جلس القرفصاء ويحيط بجسمه النحيل رداء طويل.

ويــبدو أن عــدم اهتمام البطالمة الأوائل بالفن المصرى قد أدى إلى تدهــوره، إذ أن لوحــات المعبد والأنصاب الرسمية التى تصور بالنقوش الــبارزة بطــلميوس الــثانى والثالث ترينا أن الوجوه قد أصبحت أضخم والأجســام أرفع والعيون أضيق، وأبرز مثال على ذلك رأس من البازلت لتابوت فى شكل جسم إنسان.

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٣٤٥.

(٢) تشــارلز نيمــس، طيبة (آثار الأقصر)، ترجمة: محمود ماهر طه- محمد العزب موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢١١.

(٣) نفس المرجع، ص ١١٢.

الفترة الثانية[١]

وتـبدأ مـنذ عهد بطلميوس فيلوباتور حيث اتبع سياسة العطف نحو المصـريين وتظهـر بدايـة هـذا البعث فى لوحات المعابد التى تصور بطـلميوس الـرابع. ومـن أروع هذه المنتجات فى هذه الفترة تمثال من الجرانيت الأسود يوجد فى متحف القاهرة ويصور رجلاً جالساً القرفصاء، تعـلو شـفتيه ابتسـامة رقيقـة ويغطى جسمه رداء طويل. وتدل لوحات بطلميوس الثامن أن الفن المصرى قد أخذ نجمه فى الأفول.

الفترة الثالثة[٢]

وفيهـا عـاد الفنانون المصريون إلى مميزات الفترة الأولى، ولكنهم بـالغوا فى تصـويرها، فـالوجوه شديدة الضخامة والعيون ضيقة وبارزة والخـدود منـتفخة، ومناكب الرجال عريضة جداً، أما مناكب النساء فهى عـلى النقيض، وأصدق مثل لفن الفترة رأس تمثال رجل إذ أن هذا الرأس رائع فى قبحة وفى إبراز خصائص هذه الفترة.

النقوش البارزة[٣]

أ) لوحات المعابد

وأهـم لوحـات الـنقش البارز هى بطبيعة الحال اللوحات التى تزين جدران المعابد.

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ٣٤٦-٣٤٨.

(٢) نفس المرجع، ص ٣٤٨.

(٣) نفس المرجع، ص ص ٣٥٠-٣٥١.

ب) أنصاب الموتى

وتصـــور لـــنا الأنصاب الجنائزية المزينة بالنقوش البارزة التطورات المختلفة التى مرت بفن النحت المصرى فى عهد البطالمة.

وتبين لنا أن هذه النقوش كانت مصرية خالصة فى طرازها.

وتشـــبه هذه الأنصاب فى شكلها أنصاب العصور السابقة فهى لوحات رقيقـــة مـــن الصخر قمتها مستديرة فى أغلب الأحيان، ولذلك فهى تتصل بالـــنوع الشـــائع فى عصر الرعامسة وفى العصر الصاوى. وفى أحوال نـــادرة مســـتطيلة الشكل أى شبيهة بالنوع المنفيسى، وتزين هذه الأنصاب مـــناظر بالنقوش البارزة تصور الموتى فى حضرة بعض الآلهة، وتظهر عـــليها كـــتابات هيروغـــليفية تتضمن فى كثير من الأحيان معلومات عن المتوفى وعمره وبعض الأدعية الدينية.

وجدير بالذكر أن المقابر المصرية فى عهد البطالمة كانت لا تزين فى أغـــلب الأحيان بالنقوش البارزة وإنما بالألوان، ونذكر مثالين: الأول: هو زخـــرفة واجهة مقبرة بيتوسيريس[١] وهو يقدم القرابين إلى آلهة مختلفة، وتعطيـــنا مـــثالاً نموذجيـــاً لفـــن النحت المصرى البحت فى بداية عصر البطالمة.

أمـــا المـــثال الآخر: فلن يعرف شيئاً عن المقبرة التى يزينها لكنه من الواضـــح أنه ينتمى إلى الفترة الثانية[٢] ويصور لنا فتاتين تجمعان البردى بمســـتنقع وتحـــزمان سوياً أوزتين وقعتا فى قبضتيهما، بينما تجلس أوزة

---

(١) عزت قادوس، آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ص ٢٩٠-٢٩١.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ص ٣٥١-٣٥٢.

أخرى على رأس إحدى الفتاتين. وفى الواقع أنه رغم خضوع مصر لحكم الليـــبيين والآشوريين والفرس والإغريق، فإنه يتعذر علينا أن نجد فى الفن المصرى أية تغيرات جوهرية نتيجة لهذه السيطرة الأجنبية.

وإن دل ذلـــك عـــلى شئ فإنه يدل على أن روح الفنان المصرى قد تضعف وتتخاذل أحياناً، ولكنها لا تفنى ولا تتلاشى أمام مصائب الزمان(١).

خصائص فن النحت المصرى البطلمى(٢)

يـــبدو أن كـــثرة ما نراه فى مبتكرات هذا الفن من الوجوه والأجسام المليئة ترجع قبل كل شئ إلى أثر مميزات البطالمة الشخصية على نحو ما تـــركه الفراعـــنة من الأثر على الفن الفرعونى. ولم يكن الاهتمام بدراسة ملامـــح الوجه أمراً مستحدثاً على الفنانين المصريين، فقد اهتموا بذلك قبل الإغريق بقرون طويلة وهو ما يبدو من تماثيل منتحمت Mentehmet (٣) وكـــان يحكـــم طيبة حوالى آخر عصر الأسرة الخامسة والعشرين. وتشبه العيـــون فى شـــكلها وإطالة خطوط جفونها وحواجبها ما كان معروفاً فى الدولتين الوسطى والحديثة. أما الابتسامة فما هى إلا مبالغة لظاهرة عرفها آثار الدولة الحديثة والأسرة الخامسة والعشرين.

ولا يمكن أن يكون من آثار الفن الإغريقى بروز البطن وإظهار السرة بإسراف، وأما الاقتصاد فى تصوير العضلات وإظهار مقدمة الساق كما لو

---

(١) نفس المرجع.

(٢) H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, Berlin, 1975, pp. 126 ff.

(٣) Ibidem, p. 174, Taf 52.

كان لها حافة حادة وترك مسافات واسعة بين أصابع القدمين، فإنها جميعها من خصائص الفن المصرى فى كل العصور(١).

ويـــبين ذلك أن فن النحت قد احتفظ بتقاليد الفراعنة فى خلال عصر الـــبطالمة لكـــن تدهور هذا الفن قد تمخض عنه اختفاء أجمل مظاهر الفن القديم الذى لم يبق منه إلا خصائص شوهتها كثرة التكرار والمبالغة(٢).

ثانياً: قطع النحت التى تختلط فيها العناصر المصرية والإغريقية

المقصـــود بذلك قطع النحت التى يكون طرازها غريباً عن مادتها أو موضـــوعها، ومثال ذلك رأس للإسكندر الأكبر (شكل ٤) طرازها إغريقى لكـــنه مصـــنوع من البازلت أو الجرانيت، وهما مادتان غريبتان عن الفن الإغـــريقى، ومـــثل صـــنع تماثيل لآلهة مصرية بطراز إغريقى وإعطاء خواص مصرية لآلهة إغريقية.

وعـــن رأس الإسكندر الأكبر المحفوظة فى متحف الإسكندرية وهى مصـــنوعة من الجرانيت الأحمر(٣)، وهى مادة غريبة على الفن الإغريقي ولكـــنها شـــائعة فى الفن المصرى، ويبدو أن العينين كانتا مصنوعتان من مادة أخرى، وهو أمر لم يألفه الفن الإغريقى. وفى كوبنهاجن رأس ضخم مـــن البازلت يعتبر أحسن تصوير لشخصية بطلميوس الثالث (شكل ٢٤) وكـــان طرازه إغريقياً(٤). وهناك مثال آخر فى رأس من الجرانيت تحمل

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٣٥٠.

(٢) Kyrieleis, op. cit., pp. 130 f.

(٣) A. Adriani, Testimonianze e Momenti di Scultura Alessandirna (Documenti e Ricerche d'arte Alessandrina II, 1948, pp. 16 f., Taf. 12, 4.

(٤) قارن: Kyrieleis. op. cit.. pp. 32 ff. Taf 20, 1/4.

نقشاً هيروغليفياً باسم بطلميوس السادس(١). لقد استعاض الفنانون فى كثير من الأحوال عن الرخام بالمرمر المصرى Alabaster لبياض لونه ولوجود شبه كبير بينه وبين الرخام كما نرى فى المقبرة المرمرية التى ترجع إلى أوائل العصر البطلمى الموجودة حالياً فى مقابر اللاتين بالشاطبى(٢).

ولما كان المصيص معروفاً لدى الفراعنة الذين استخدموه فى عمل بعض التماثيل فقد لجأ إليه فنانو الإسكندرية فى صناعة بعض التماثيل. ولقد لجأ فنان الإسكندرية إلى استخدام الرخام فى بعض الأجزاء وتكملة التمثال بالمصيص مستغلين فى ذلك ليونته وسهولة صيانته وبخاصة عند تشكيل شعر الرأس واللحية. وكان المصيص يخلط أحياناً بمسحوق الرخام فيكسب الشعر واللحية لمعاناً كالرخام ويجنب بذلك ما يسببه استعمال الأزميل للرخام من كسر(٣). وقد لجأ الفنانون فى الإسكندرية إلى عمل قوالب من المصيص لنماذج التماثيل ونسخ من التراكوتا (الطين المحروق) ــ أسوة بفنانى الفراعنة فى عمل قوالب المصيص ونسخ التراكوتا ــ فى عمل التماثيل الصغيرة التى تعرف باسم التناجرا وفى عمل تماثيل الكاريكاتور ولعمل الزخارف البارزة على الأوانى الهللينستية(٤)، التى كانت من أهم صادرات الإسكندرية فى ذلك العصر. وما من شك أن

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٣٥٢.

(٢) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٢٣ وما بعدها.

(٣) انظر الأمثلة على ذلك: G. Grimm, Götter Pharaonen, München, 1979, Nos. 113, 114, 116.

(٤) R. Pagenstecher, in: Expedition E.v. Sieglin II 3, 1913, p. 80. fig. 92 b.

استخدام القوالب لعمل العديد من النسخ دفع الفنانين لعمل نسخ للتماثيل الشهيرة الكبيرة اليونانية التى كانت تصنع من قبل بطرق أخرى. تلك التماثيل التى حفظها لنا تراث روما ولولاها لما عرفنا تجارب المدارس اليونانية الفنية الهامة فى عصر ازدهار الحضارة اليونانية خاصة فى القرنين الخامس والرابع ق.م إذ ندر أن وصلتنا تماثيل أصلية من صنع فنانو اليونان المشهورين أنفسهم[١] ونتيجة لحالة الرخاء التى عمت مصر فى العصر البطلمى زادت الحاجة إلى الإنتاج السريع للتماثيل والقطع الفنية بأقل التكاليف لتزيين المنازل ولتأنس موتاهم فى مقبرتهم فاتجهوا إلى استخدام مواد ميسورة مثل الطين المحروق[٢] الذى يتميز بسهولة صياغته وقلة تكاليفه. كما استخدموا المصيص والاستكو (هو المصيص الممزوج بالرخام) وكانت تصنع منه تماثيل الشعراء والكتاب (شكل ٤١).

ولما كان استعمال الألوان ملازماً لفن النحت الفرعونى ـــ مهما كانت المادة المستخدمة فى هذا الفن ـــ فقد انتقلت هذه العادة إلى النحت السكندرى واستعملت الألوان حتى على الرخام كما نرى آثارها فى رأس الطفلة الموجودة فى متحف كلية الآداب- جامعة الإسكندرية.

ولقد استعمل فنانو الإسكندرية فى عمل الزخارف البارزة أحياناً طريقة فنانى مصر القدامى وهى الطريقة الفرعونية فى النحت البارز كما نرى فى بعض شواهد القبور التى ترجع إلى العصر اليونانى والرومانى، هذا إلى جانب الطريقة العادية المستعملة فى النحت البارز عند اليونان.

---

(١) المرجع السابق، ص ص ١١٩-١٢٠.

(٢) E. Breccia, Terracotte Figurate Greche e Greco-Egizie del Museo di Alessandria, 1930, p. 62 ff. Nr. 337 ff.

وتختــلف الطــريقة الفــرعونية عــن الطريقة اليونانية فى أن الأشخاص والأشياء المنحوتة لا تبرز عن خلفية الصورة Background بل تكون فى مســتوياتها فى أعلى أجزائها بينما تحتم الطريقة اليونانية عكس ذلك فتبدو جميــع الأشــياء والأفــراد المصورة بارزة عن مستوى الخلفية بدرجات متفاوتة(١). إن تصوير الموضوعات المصرية بطراز إغريقى لم يؤثر فى طابعهــا ومــثال ذلك تمثال الإلهة إيزيس من البازلت يصور رداءً طويلاً أصــبح خاصــية من خواص(٢) تصويرها بالطراز الإغريقى وتوجد أمثلة مــتعددة لتصــوير أميــرات من أسرة البطالمة فى صورة إيزيس بطراز إغريقى تتمثل فيها مميزات الفن السكندرى(٣) (شكل ٢٠).

(١) E. Pfuhl, Alexandrinische Grabreliefs, in: AM 26, 1901, p. 263, 27 f., Nr. 9 fig. P. 272; E. Breccia, Alexandera ad Aegyptum, Bergamo, 1922, p. 134 f., fig. 53.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٣٥٤.

(٣) F. Dunand Le culte d'Isis dans Le Bassin Oriental de la Mediternaeé I. Leiden. 1973, Pl. 9, 1.2.

فن التصوير الشخصى

كـــان إضافة الـــ Stucco إلى الأجزاء العلوية من الرأس عند الشعر من أهم أساليب الفن السكندرى، وقد كان استخدام الـــ Stucco من المواد التى فضلها فنانو الإسكندرية(١).

ولديـــنا أفضـــل الأمثـــلة على ذلك وهو رأس للإسكندر الأكبر(٢) من الإسكندرية فى متحف Cleveland (شكل ٣٦- ٣٧). أما فى رسم الشعر فـــلم يكـــن اختلاف المواد المستخدمة واضحاً فى هذه الفترة المبكرة، وقد كـــانت هناك رؤوس صغيرة للإسكندر غالباً ما تتعلق بتماثيل صغيرة من الــــ Stucco والحجـــر الجيـــرى أو من الخشب، وكثيراً منها كان يقدم كـــنذور عـــند قبر الإسكندر الذى كان تم تأهيله فى الإسكندرية، وقد مثل أيضـاً البطالمة بنفس الأسلوب ابتداء من بطلميوس الأول.

ومن الأمثلة الجيدة على ذلك أحد رؤوس بطلميوس الرابع "بطلميوس فيـــلوباتور" الموجودة فى بوسطن (شكل ٣٩ – ٤٠) الذى حكم من ٢٢٢ إلى ٢٠٥ ق.م وزوجـــته وأخـــته أرســـينوى الثالثة (شكل ٣٨، ٤١) وقد ارتـــبطت هـــذه الصور بعبادة أبويهما وجديهما وكذلك بالإسكندر(٣)، فنجد بطلميوس الرابع يطلق على نفسه لقب "المحب لأبيه"، حيث شيد له ولأخته معـــبداً فى الإسكندرية وربما قد صنعت تماثيلهما من الذهب والعاج. وقد

(١) M. Bieber, The Sculpture of Hellenistic Age, Colombia, 1961, p. 90.

(٢) J.J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen (1905), pp. 34 ff. fig. 5-8.

(٣) L.D. Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture (Boston, Museum of Fine Arts, 1925), pp. 120 ff. Nos. 57-58.

مـــثل بطـــلميوس الـــرابع بوجـــه ذو ملامح ثقيلة كما ظهر على عملاته (شـــكل ٤٢) ، وقـــد كـــان قـــاتلاً لأمه كما كان من أول الملوك البطالمة الفاســـدين، ولـــم تكن لفترة حكمه الأثر الذى يذكر. وقد تلقى تعليمه تحت إشراف أراتوستنيس رائد مكتبة الإسكندرية، وقد كان لذلك الأثر الذى جعله يعـــزف عن مشاكل الحرب وأمور الدولة إلى حياة الفن والأدب. وقد بنى للشاعر هوميروس معبداً واهتم بالشعراء وعلماء النحو وكذلك الفلاسفة(١). وعلى نقش لأرخيلاوس من Priene يصور بطلميوس الرابع فى صورة كـــرونوس "إلـــه الكون"(٢) (شكل ٤٤، ٤٥). أما عن الرأس الموجودة فى بوســـطن(٣) فـــنجد أن الشفاة السفلى مغطاة بلحية ملحقة بالوجه مثبتة من خلال ثمانى فتحات.

أمـــا وجـــه أرسينوى(٤) فيبدو عليه ملامح الخوف والفزع الناتج عن قسوة حياتها مع زوجها بطلميوس الرابع.

فى حيـــن نجـــد أن هناك تدهور واضح فى الخطوط عند الرجال بدأ يظهـــر ابتداءً من زوجها، أما هى وجميع نساء البطالمة اللائى ينتمين إلى الأسرة الحاكمة فقد حافظن على الروح المقدونية ونبلها.

---

(١) Bieber, op. cit., p. 90 fig. 403.

(٢) Ibidem, p. 90 fig. 404.

(٣) E.D. Dutilh, Deux tetes Ptolemaique en marbre in: Journal international d'Archecologie Numismatique 3, 1980, pp. 313-315; R.S. Bianch, in: Cleopatra's Egypte. Age of the Ptolemies, München, 1900, pp. 313-315.

(٤) R.S. Bianchi, in: Cleopatra's Egypt. Age of the Ptolemies, München 1988-1989, pp. 171-179.

فنجد أرسينوى مصورة على نقش أرخيلاوس فى شخصية Oikoumene كرمز للعالم المسكون.

كان بطلميوس الثالث "يورجتيس" الذى حكم من ٢٤٦ إلى ٢٢٢ ق.م أباً لبطلميوس الرابع وابناً لبطلميوس الثانى. وقد كان بطلميوس الثالث من أفضل رجال الحرب مثل جده بطلميوس الأول، وبزواجه من الأميرة برنيكى ابنة ماجاس أضاف قورينة Cyrene إلى مملكته فى مصر. وقد هاجم شمال سوريا وهزم شعوب آسيا الصغرى، وكذلك احتل أراضى الفرات وتوج جميع أعماله بنصر حربى، وعند عودته عام ٢٤٣ ق.م أحضر معه بعض صور وأشياء مقدسة كانت قد نقلت من مصر إلى الفرس ومن هنا لقب بيورجتيس أى الفاضل أو المحسن. وقد حاول التقرب إلى كهنة المصريين ومحاولة إخضاعهم إلى القوانين البطلمية وذلك عن طريق تفضيل واحترام عقائدهم المدنية المصرية، وتم ذلك ببناء معبد لأوزوريس وأتم بناء معبد الآلهة إيزيس فى فيلة، كما بدأ فى تشييد أعظم المعابد على الإطلاق للإله حورس فى إدفو، وقد صورت زوجته على البيلون بمعبد الكرنك على الطريقة المصرية القديمة.

وبهذه الطريقة بدأ يحدث امتزاج بين الأسلوب المصرى والأسلوب اليونانى فى الإسكندرية نجد أن حياة بطلميوس المترفة الناعمة جعلته يُلقب "بالشره" ولكن ذلك لا ينفى وقاره وبخاصة كحاكم واهتمامه كذلك بالفنون والعلوم.

أما العملة التى سكت فى عصره فقد ظهر فيها "بطلميوس الثالث" بملامح قوية، (شكل ٤٣) الجبهة عالية وقسمت إلى عدة تجاعيد رفيعة.

أمـــا الأنـــف فتنساب فى دوران رشيق، الوجنتان مستديرتان، الرقبة تبدو غليظة، وكان يرتدى الـــ Aegis تشبهاً بالإله زيوس(١).

وهناك مثال آخر من البرونز من أصل فضى وجد فى قليوب(٢) قرب القاهرة وهو محفوظ الآن فى متحف Hildesheim (شكل ٤٨). نجد فيه بطلميوس مع هيراكليس مرتدياً جلد الأسد فوق كتفه الأيسر ويحمل مصباح فى يـــده اليسرى. وفى هذا المثال يظهر بنفس الملامح التى يظهر بها فى العملة ويتماثل الاثنان مع التمثال النصفى الموجود حالياً بنابولى(٣)، ونجد تشـــابه فى تـــرتيب الشعر والجفون الرقيقة بنفس الطريقة الموجودة على العملة (شكل ٤٦، ٤٧).

كذلـــك صور الوجه فى رأس ضخم منحوت من بالجرانيت المصرى الأسود موجودة حالياً بكوبنهاجن، وطراز هذه الرأس مألوف ولكن تصفيف الشـــعر مختـــلف حيث يتدلى فوق الجبهة مثل الأسد على نفس نمط رأس للإسكندر الأكبر.

ويمكنـــنا أن نضـــيف إلى هـــذه المجموعة من الصور الشخصية فى الإسكندرية صورة للملكة "برنيكى الثانية" "وأرسينوى الثالثة" وعملة الملكة برنيكى الثانية هى بالطبع من الأعمال الهامة، فقد حكمت كملكة فى قورينة من ٢٥٨ – ٢٤٧ ق.م وتزوجت من بطلميوس الثالث فى ٢٤٧ ق.م وبعد

(١) B.V. Head, Guide to the Principal coins of the Greeks in the British Museum, London 1932, p. 60, Pl. 34, No. 24.

(٢) A. Ippel, Der Bronzefund von Galjub, Berlin 1922, pp. 64 f, No. 73, Pl. VII.

(٣) Bieber, op. cit., p. 91, fig. 342-343.

موته بقليل حكمت فى ٢٢٢ ق.م بالاشتراك مع ابنها بطلميوس الرابع حتى قُتلت على يديه.

وعلى هذه العملة ذات العشرة دراخمات الذهبية صورت الملكة برنيكى فى صورة جانبية جميلة فى الإسكندرية (شكل ٤٩) فيما بين ٢٣٥ – ٢٢٠ ق.م، فتظهر بجبهتها العالية، وأنفها الرقيق وذقنها البارزة "شكل ٣٤٤"، كذلك بالإضافة إلى ذقنها الكاملة تظهر وجنتيها ورقبتها كاملة. ونلاحظ الذقن المكتنزة فى صورة هذه الملكة ويظهر شعرها مصففاً بحيث تتكون كتلة كبيرة مربوطة ببعض الخصلات التى تتدلى على جبهتها بين خصلات الشعر الملفوفة[1].

وهناك رأس أخرى وجدت فى قورينة موجودة حالياً بمتحف بنغازى لها نفس الملامح ونفس تسريحة الشعر (شكل ٥٠) وغالباً ما كان يطلى الشعر باللون الأحمر وهو محتفظ باللون حتى الآن. ويتفق ذلك مع وصف كاتوللوس لشعرها الأشقر (خصلة برنيكى) وهى قصيدة للشاعر كاليماخوس من قورينة. وهذه القصيدة تخبرنا عن خصلة شعر برنيكى الجميلة التى أهدتها إلى معبد بالإسكندرية عندما ذهب زوجها إلى سوريا. وعندما اختفت وجدها Konon وكأنها مجموعة من النجوم فى السماء، والعيون أيضاً مازالت تحمل بعض آثار الألوان والانطباع الجاد والرأس عموماً تعطى خير مثال للسيدة النشيطة الشجاعة.

وهناك رأس أخرى لبرنيكى الثانية (شكل ٥١) فى الغالب أنها صُورت لها وهى محفوظة الآن فى متحف Nuovo فى روما[2]. نلاحظ

---

(١) K. Lange, Herrscherköpfe des Altertums in Münzbild ihrer Zeit (1938), pp. 60 f.

(٢) Bieber, op. cit., p. 91, fig. 348-349.

أن الشعر المستعار المصرى وغطاء الرأس المتكون من جلد الصقر يمكن أن يدلنا على أنها ملكة بطلمية فهى تشبه إيزيس أو كاهنة إيزيس (شكل ٥٤). الشفاه بارزة، الوجنتان مستديرتان، الذقن ممتلئة وكل هذه الملامح مشابهة لصورها على العملة. وكذلك المعاملة الدقيقة للوجه تتفق وباقى الرؤوس فى العصر المتأخر التى تتبع أساليب براكستيليس.

أما تحوير أسلوب الشعر فقد كان معتاداً فى مصر وقد بدأ فى الدولة القديمة، حيث نجده على سبيل المثال (شكل ٥٣، ٥٥، ٥٦، ٥٧) فى رأس لتمثال من الجرانيت الأسود فى ميونخ[١]، يرجع تاريخ التمثال إلى العصر البطلمى، فى حين أن الرأس مؤرخة بالعصر الصاوى، ويبدو أن الرأس قد صُنعت منفصلة عن باقى التمثال ولكنها تابعة له. وهذا التمثال يصور أحد كهنة إيزيس أو إيزيس نفسها تحمل فى يديها علامة "عنخ" الفرعونية ومعناها الحياة وكذلك العباءة تنتهى بعقدة بين الصدر.

وقد كان هذا هو رداء السيدة المصرية والذى نقله الفنانون اليونانيون إلى إيزيس ويوضح هذا الطابع المصرى المجموعة الرائعة الموجودة فى "متحف المتروبوليتان" [٢] وتضم عدد من التماثيل المصرية بعضها كاملة تحمل قرن الخيرات وغالباً ما تمثل أميرات وتحمل هذه التماثيل اسم كليوباترا عدا واحد منها لا يحمل اسماً ولكن لا نعرف أية أميرة من الأميرات السبعة المقصودة بهذا الاسم.

ولدينا إحدى العملات الذهبية ذات الثمانية دراخمات التى تحمل صورة "أرسينوى الثالثة" تصور الملامح النبيلة والفاضلة للملكة حيث

(١) A. Furtwängler-P. Walters, Beschreibung der Glyptothek zu München, München, 1910, pp. 32 f, No. 29.

(٢) N.F. Scott, Egyptian Statuettes, 1946, p. 34, No. 36.

الأنـــف حادة وواضحة المعالم، الشفتان مضمومتان، الذقن صغيرة للغاية، الشـــعر مقسم (مفروق) ومن الخلف يحوطه طوق Diadem (شريط) عند خصلة دائرية وملفوفة[١] (شكل ٦٢).

وهـــناك مـــثال رائـــع لتمثال نصفى فى Mantua تتفق مع الصور الشخصية التى تظهر على العملات فى جميع النقاط الجوهرية (شكل ٦٧-٦٨).

ويضيف هذا المثال إلى معلوماتنا عن صورة أرسينوى عرض جبهتها وانطـــباعها الجاد، ويعكس لنا نبل وحيوية هذه المرأة التى احتملت الإساءة والمهانـــة خلال فترة حياتها، وشخصيتها الفذة التى طغت على تلك التى يتميز بها بطلميوس الرابع وظهر ذلك من خلال هذه الصورة الشخصية.

وقد أقيمت تماثيل برنيكى وأرسينوى الثالثة فى معبد بالإسكندرية وفى وأمـــاكن أخرى حيث قام بطلميوس الخامس (إبيفانس) بتشييد معبداً لتمجيد أمه أرسينوى الثالثة التى كانت تحميها إحدى الكاهنات.

وقـــد اعتبر كاليماخوس تمثال برنيكى الثانية من أفضل الأعمال على الإطـــلاق، ولكن لدينا انعكاس جيد لهذه التماثيل على المزهريات الصينى (القيشانى) التى تعرف بواسطة أسماء أزواج الملكات حيث يمكن أن نرى بـــرنيكى عـــلى أحـــد الأوانى بالمكتبة العامة فى باريس وقد كتب تحتها بطلميوس يوزجتيس[٢] (شكل ٦٧).

---

(١) Poole, British Museum Catalogue of Coins: The Ptolemies, p. LIII, p. 67, Pl. 15, 6-7.

(٢) Bieber, op. cit., p. 93, fig 358; D. Thompson, Ptolemaic Oinochoi and Portraits in Faience, Oxford, 1973, p. 134, No. 29.

وكذلك أرسينوى نجدها على آنية من القيشانى بلون أخضر يميل إلى الأزرق مــن الإسكندرية وهى محفوظة الآن فى Stuttgart (١) ومكتوب تحتها "الملك البطلمى فيلوباتور" وغيرها من الأمثلة (شكل ٦٦)

ونلاحــظ أن كلا الملكتين تحملا إكليل الانتصار فى أيديهن، ويصبوا أشياء من أوانى يحملهن فى أيديهن اليمنى.

وتظهــر برنيكى رقيقة للغاية، أما أرسينوى فتبدو أعرض وأقل طولاً وحركــتها تــبدو أقوى وكلاهما ترتدى الخيتون الطويل وفوقه الهيماتيون الــذى يحــوط أجــزاء الجسم بثنايا مطوية متعددة الزوايا. ويفترق ثوب أرسينوى عند نهايته بأسلوب بدأ منذ منتصف العصر الهللينستى والصفات الأساســية فى هــذه الفــترة هى الــترتيب للملامح الجيومترية، فالمثلثات والمخمسات والمعينات تظهر فى ملابس الملكتين المصنوعة من الجوخ.

وقــد بــدأ فن الصور الشخصية يزدهر فى الإسكندرية كما حدث فى باقى المراكز الهللينستية حتى منتصف القرن الثانى ق.م (شكل ٦٧-٦٨). ومن أفضل الأمثلة على ذلك (شكل ٦٩-٧١) رأس من الإسكندرية للملك بطلميوس السادس (فيلوميتور)(٢) الذى حكم من ١٨١ إلى ١٤٥ ق.م وهى من الرخام، وتم التعرف عليه من خلال مقارنته بعملة فضية ذات الأربعة دراخمات المؤرخة بحوالى ما بين ١٤٨ - ١٤٠ ق.م. فى مدينة Ake أو مديــنة بطلمية فى جوف سوريا وهناك نسخ أخرى منها فى المكتبة العامة بباريس. وقد أصدرت هذه العملة بعد أن هزم بطلميوس السادس الإسكندر بالاس، ودخل أنطاكية منتصراً وقد توج بتاج سوريا (شكل ٧٢).

---

(١) Pollitt, op. cit., p. 255, fig. 274.

(٢) Ibidem, p. 252, fig. 269.

وتعتبر العملات التى تستند إلى الملامح العظيمة للملك تلك التى وصفها Polybius بأنها أكثر الملامح رقة ونبلاً عن أى ملك آخر.

ومن خلال اعتياده على الحياة الرغدة فقد شب منعماً ومترفاً، وقد عانى من ضعف وفقر فى الموارد والقوة المصرية بسبب الإسراف والتبذير.

وقد عكست صورة الشخصية جميع صفاته من ضعف فى الشخصية وقوة جسمية وطيبة، والملامح تعبر عن الحيوية من خلال الخطوط القوية فى أركان الفم وتعبر أيضاً عن المزاج العصبى. أما نظرة العيون فتبدو شامخة معجرفة وقاسية ولكن بدون عزيمة أو هدف تنظر إليه وصياغة الجسم تبدو بسيطة ومصقولة.

وغالب الظن أن هذه الرأس كانت مفضلة عن باقى التمثال ومن المحتمل أنها كانت مأخوذة من تمثال آخر عرف بالحركة القوية تقليداً للصور الشخصية للإسكندر، حيث أن الرقبة تحمل خدوشاً من اليمين والرأس تستدير إلى يسار التمثال والتكنيك أو صياغة التمثال يعتبر واحداً من الطرق المستعملة غالباً فى الإسكندرية حيث استخدم الفنان الاستكو لتكملة الشعر فى الأجزاء الخلفية والعلوية من الرأس. وهذه الصورة على الرغم من تاريخها المحدد بمنتصف القرن الثانى ق.م فهى تعتبر قطعة أساسية فى تاريخ النحت الهللينستى.

وهناك صورتان شخصيتان نفيستان على فصوص فى متحف اللوفر تتفقا والملامح الرئيسية مع العملات والصور الشخصية فى الإسكندرية. وتم التعرف عليهما بأنها لبطلميوس السادس واحدة تمثل بطلميوس السادس

كمـــلك يونـــانى وهو يرتدى العصبة (الشريط الملكى) ويرتدى الخلاميس المقدونى ليدل على أصله ونسبه أى أنه ينتمى إلى المقدونيين(١).

أمـــا الـــثانية فتصوره فى صورة فرعون وهو يرتدى التاج المصرى المـــزدوج لمصـــر العـــليا ومصر السفلى. وهو هنا يرتدى قلادة مصرية مزينة(٢). ومن المثير فيها أنه يمكن رؤية الملك فى هيئة أمامية كما يحدث فى كـــل الفن المصرى منذ الدولة القديمة. فى حين أنه فى الصور الأولى أى فى النســـخة اليونانية يظهر فى المنظور أى أنه يرى من الجانب مثله مثل كل التقديمات اليونانية منذ العصر الكلاسيكى.

وفى إحـــدى البرديات ختم يوضع ملامح هذا الملك بطلميوس السادس وهى تـــؤرخ سنة ١٨١ ق.م. وهو العام الذى تولى فيه بطلميوس السادس الحكم. ونجد ملامحه هنا مشابهة له فالوجه مألوف، والأعين كبيرة، الأنف طويلة. وتمثل صورة بطلميوس السادس بمخصصات الفرعون أساساً تشهد بـــه وتقره جميع المخطوطات الأدبية (شكل ٧٣). وكذلك تمثال نصفى فى أثينا كتب تحته اسم بطلميوس السادس بالكتابة الهيروغليفية.

هـــذه الصور الشخصية وجدت فى البحر قرب Aegina وربما أتت مـــن معـــبد إيزيس فى Methana فى Argo'is أمام جزيرة Aegina، ويـــرتدى المـــلك غطـــاء الرأس الفرعونى والتاج. وهى تحمل الأسلوب المصـــرى فـــهى تحـــتفظ بنفس ارتفاع وعرض الجبهة وهيئة الحواجب والجفون الثقيلة والذقن التى تدل على الحيوية كالرأس التى بالإسكندرية.

---

(١) Bieber, op. cit., p. 94.

(٢) M.I. Vollenweider, Camées et intailles, Tome I: Le Portraits grecs du Cabinet des Medailles, Paris, 1995, No. 71.

وهذه الملامح تجعل من الممكن التعرف على رأس أخرى من الصور الشخصـــية لبطـــلميوس السادس وهذه الرأس من بالجرانيت واكتشفت فى أبى قيـــر وهى الآن محفوظة بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية(١). وعـــلى الـــرغم من أنها تقليدية أكثر من الرأس الموجودة فى أثينا إلا أنها شبيهة فى تسريحة الشعر الغريبة، والوجنتين الرفيعتين وفى ثنية الشفاة.

ونادراً ما نجد فى هذه الفترة Portraits على الطراز المصرى وبها ملامح فردية.

وهناك نقش يظهر بطلميوس السادس مع أخيه بطلميوس الثامن وأخته كـــليوباترا الـــثانية فى المعـــبد الصغير فى "دير المدينة"(٢)على النيل فى مواجهة الأقصر (شكل ٧٦)، وقيمة الصور الشخصية لهذا النقش المصرى ضئيلة حيث أنه من الصعب جداً التفريق مثلاً بين صور بطلميوس السادس الشخصـــية وبين صور أخيه الضعيف بطلميوس الثامن (يورجتيس الثانى) فى نقـــش موجود بكوم أمبو(٣)، (شكل ٧٧-٧٨) أو بين الصور الشخصية للـــبطالمة المتأخرين وبين صور بطلميوس الثانى على النقش الموجود فى معبد إيزيس الذى شيده فى فيلة. (شكل ٧٩-٨٠)، فالامتزاج بين العناصر المصرية واليونانية لم يسفر عن نتائج ملحوظة(٤).

---

(١) A. Adriani. Bulletin de la Socite royale d'Archeologie d'Alexandrie, Vol. X, 1, No. 32, 1938, pp. 101 ff. figs. 13-14.

(٢) G. Hölbel, A History of Ptolemaic Empire, London, 2001, p. 268 fig 9,7.

(٣) Ibidem, p. 294, fig. 9.4.

(٤) Bieber, op. cit., p. 94, fig. 370.

وفى أثــناء القــرن الأول ق.م دخل الفن اليونانى فى الإسكندرية فى مرحــلة جديــدة، حتى أن فن الملامح الشخصية لم ينتج لنا نماذج عديدة وممتازة فى هذه الفترة كما حدث فى أجزاء أخرى من العالم الهللينستى.

فآخر ملوك مصر البطلمية وهى كليوباترا السابعة (الفاتنة) حكمت من ٥١ إلى ٣٠ ق.م، لــم تظهــر بالشكل اللائق والذى يتناسب مع أهمية هذه الملكة فى التاريخ. ومن أفضل العملات لها عملة برونزية فى الإسكندرية وأخرى فضية فى Ascalon [1] (شكل ٨٣-٨٤) تؤرخ بـــ ٣٨- ٣٧ ق.م تظهــرها بشــكل جانــبى مثير ذات جبهة عالية وأنف طويلة تشبه أباها بطلميوس الثانى عشر Auletes (شكل ٨١-٨٢) وباقى أجدادها.

والعملة تصور الملكة ذات عيون واسعة وغائرة، وفم غاية فى الجمال وصـــغير، وذقـــن صغيرة مملوءة بالحيوية أما تسريحة الشعر فهى على طـــراز تســـريحة الشـــمامة بنفس الترتيب الذى ظهرت به ملكات العصر البطـــلمى المـــبكر، وخصـــلات الشـــعر الملتوية يقطعها الشريط الملكى العـــريض، نهايات الشعر مربوطة بعقدة مستديرة بحيث يتدلى بحرية على الرقبة.

ويظهر سحر كليوباترا (صورة ٨٩، ٩٠، ٩٢) فى حديثها وجاذبيتها الــتى لا تقــاوم حيــث أنها استطاعت استمالة كل من قيصر وماركوس أنطونيــوس، ولكــن هذا لا يظهر بوضوح فى صورها الشخصية ولسوء الحــظ لا يوجــد تمثال من التماثيل التى أقيمت على شرفها ليس فقط فى مصـــر ولكـــن فى جميـــع الأماكن، فعلى سبيل المثال التمثال الذى أقامه ماركوس أنطونيوس على الأكروبول فى أثينا. والتمثال الذهبى أو الصورة

(١) J.N. Svoronos, Münzen der Ptolemäer, Vol. III, PL. LXIII, Vol. IV, pp. 371 ff.

الذهبية التى أقامها قيصر فى معبد Venus Genetrix فى الفوروم الجديد الخاص به.

ومن بين الرؤوس التى تندرج تحت الصور الشخصية لكليوباترا رأس موجـــودة فى مـــتحف الفاتيكان[١] لها نفس تنظيم تسريحة الشعر وعصبة الرأس أى ألـــ Diadem بشكل غير عادى مثلما تظهر على العملة. (شكل ٨٠، ٨٦) فـــنجد أن الأنف مرممة، وكذلك جبهة الرأس، ولذلك يبقى دليل ضـــعيف على رشاقة وجمال هذه الملكة حُكماً على نجاحها حيث أن الأدلة الأدبيـــة هى التى تؤكد ذلك وعموماً يمكن تمييز شئ من ذكاءها ونشاطها من خلال ملامحها القوية. تكوينات الوجه وتسريحة الشعر (الشمامة) يمكن رؤيـــتهما فى أحـــد الرؤوس الموجودة بالمتحف البريطانى[٢] (شكل ٨٧-٨٨) وهـــو يتفق مع الصور الموجودة على العملات ومع الرأس الموجودة فى الفاتيكان. والأنف أيضاً تتفق مع شكلها على العملة. ولكن لسوء الحظ فقد فقدت عصبة الرأس هنا أى أنها غير موجودة، وترتيب الشعر مختلف مـــن الخـــلف ولذلك فإن التعرف عليها ليس مؤكداً، وبذلك فإن هذه الرأس مشكوك فى تطابقها مع صور كليوباترا.

ولكـــن من ناحية أخرى فإن لدينا صور أخرى كثيرة لها موثوق فى نسبتها إليها أى أنه يوجد صور لهذه المرأة العظيمة أكثر من الرؤوس.

---

(١) Bieber, op. cit., p. 95, fig. 366-367.

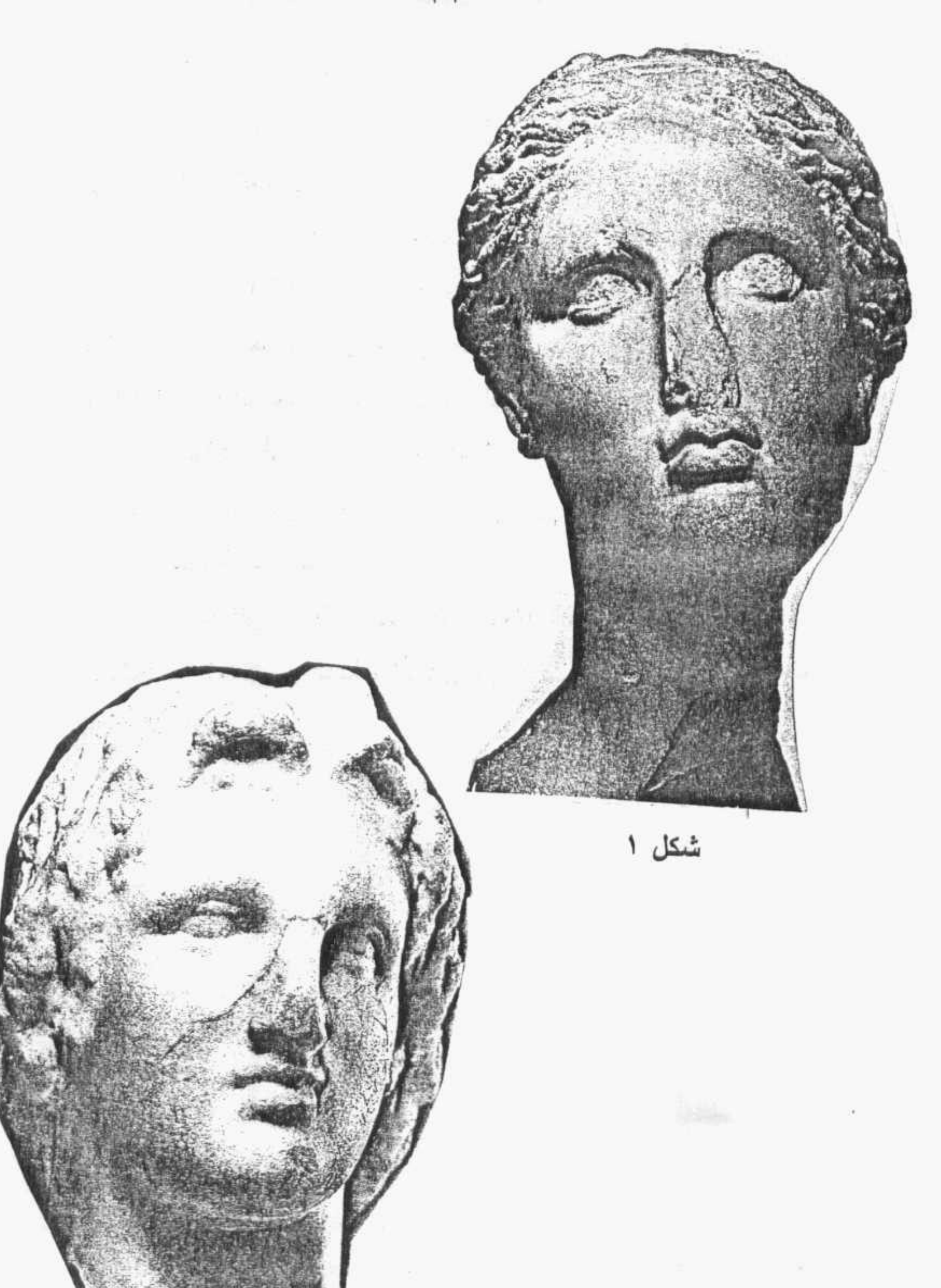
(٢) P. Hinks, Greek and Roman Portrait Sculpture in the British Museum, London, 1935, pp. 15 f, Pl. 18 a.

وهـــناك نقش فى معبد دندرة[١] يصور كليوباترا فى صورة مصرية وأسلوب مصرى خالص كالآلهة حتحور (شكل ٩١) وقد أبقى النقش على الهيئة الشرقية للأنف عند كليوباترا.

وهكـــذا نجـــد أن الحكـــام البطالمة قد استطاعوا أن يكيفوا أنفسهم مع الحضارة المصرية القديمة التى وجدوها فى ممتلكاتهم أكثر مما فعل الحكام الهللينســـتيون الآخرون، فى حين أن ملوك سوريا وبرجامة و Bithynia حـــاولوا استقطاب حضارتهم الهللينستية ليخرجوا بها موضوعاتهم. ولكن نجـــد أن البطالمة أخذوا من الفراعنة الملابس والتيجان الفرعونية وسمحوا لأنفســـهم أن يصـــوروا بنفس الصورة التى ظهر عليها الملوك المصريين برؤوس طبيعية على أجسام تقليدية.

وعـــندما كانوا يضيفون أجزاء إلى المعابد القديمة أو بناء معابد جديدة اســـتخدموا العناصـــر الفنية والأشكال التى كانت مستخدمة فى مصر منذ آلاف السنوات.

(١) Bevan, History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty, p. 367, fig. 62.



شکل ۱

شکل ۲

شكل ٣

شكل ٤



شكل ٥



شكل ٦



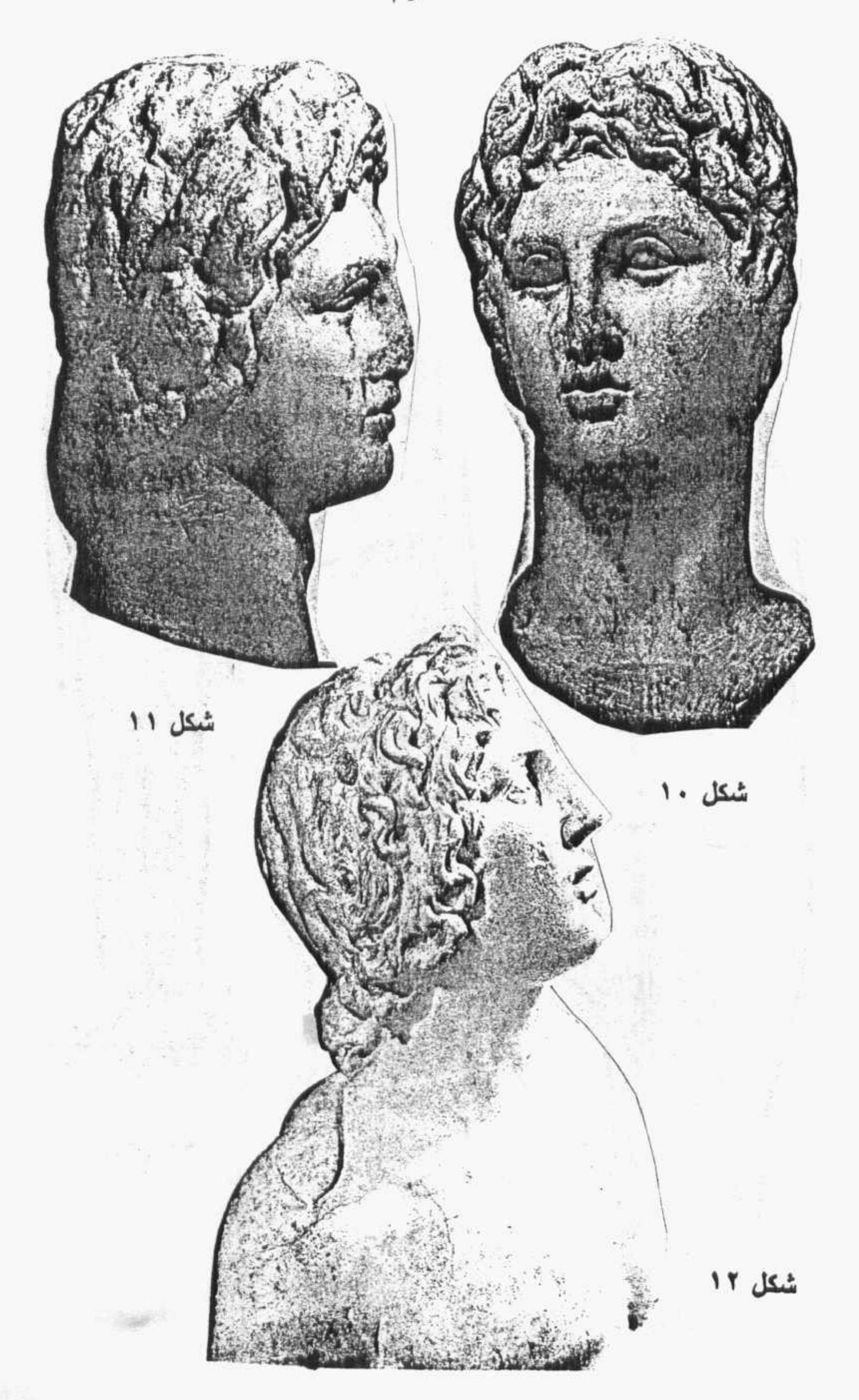
شكل ٧



شكل ٨



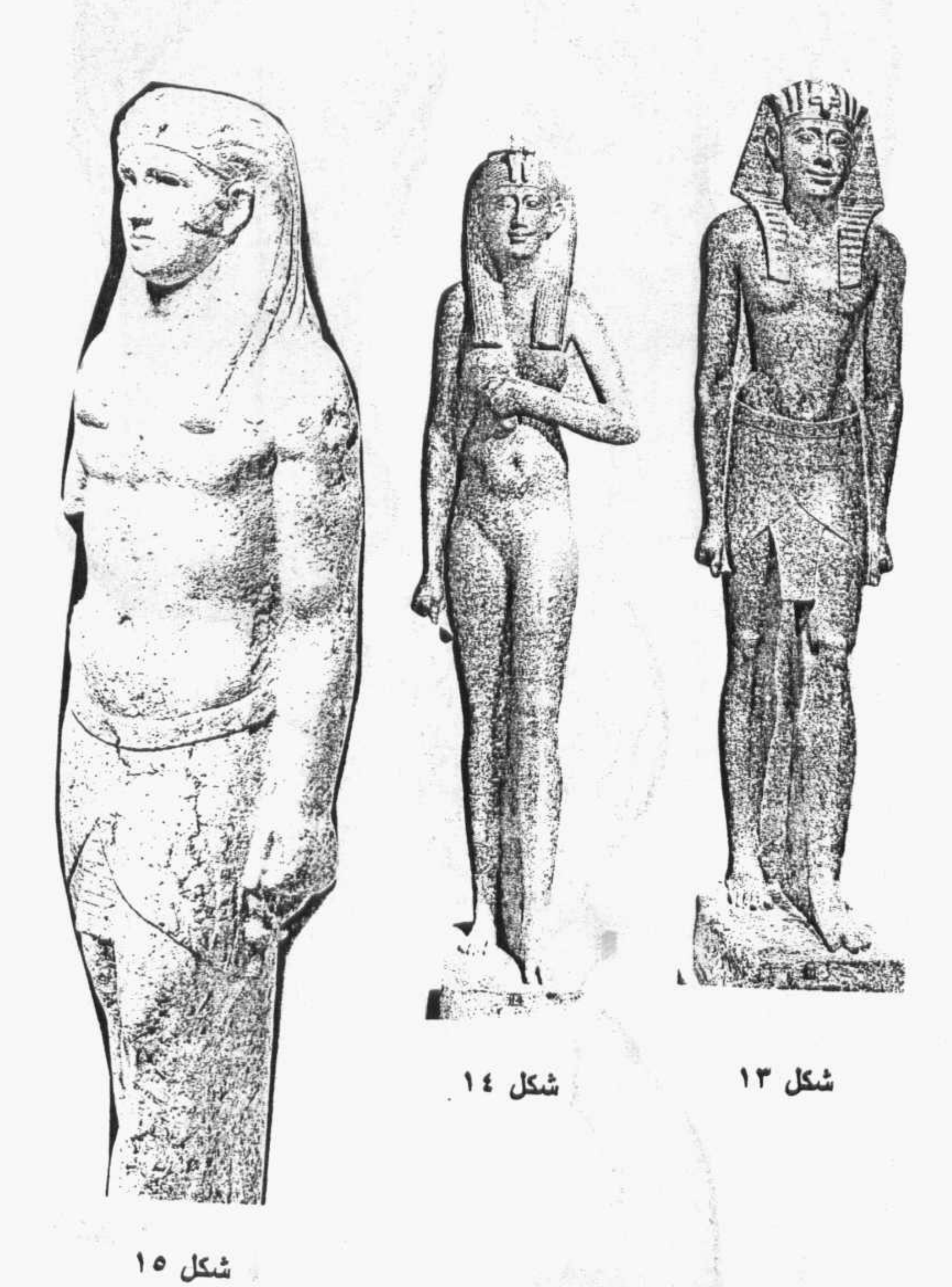
شكل ٩



شکل ١١

شکل ١٠

شکل ١٢



شكل ١٣

شكل ١٤

شكل ١٥



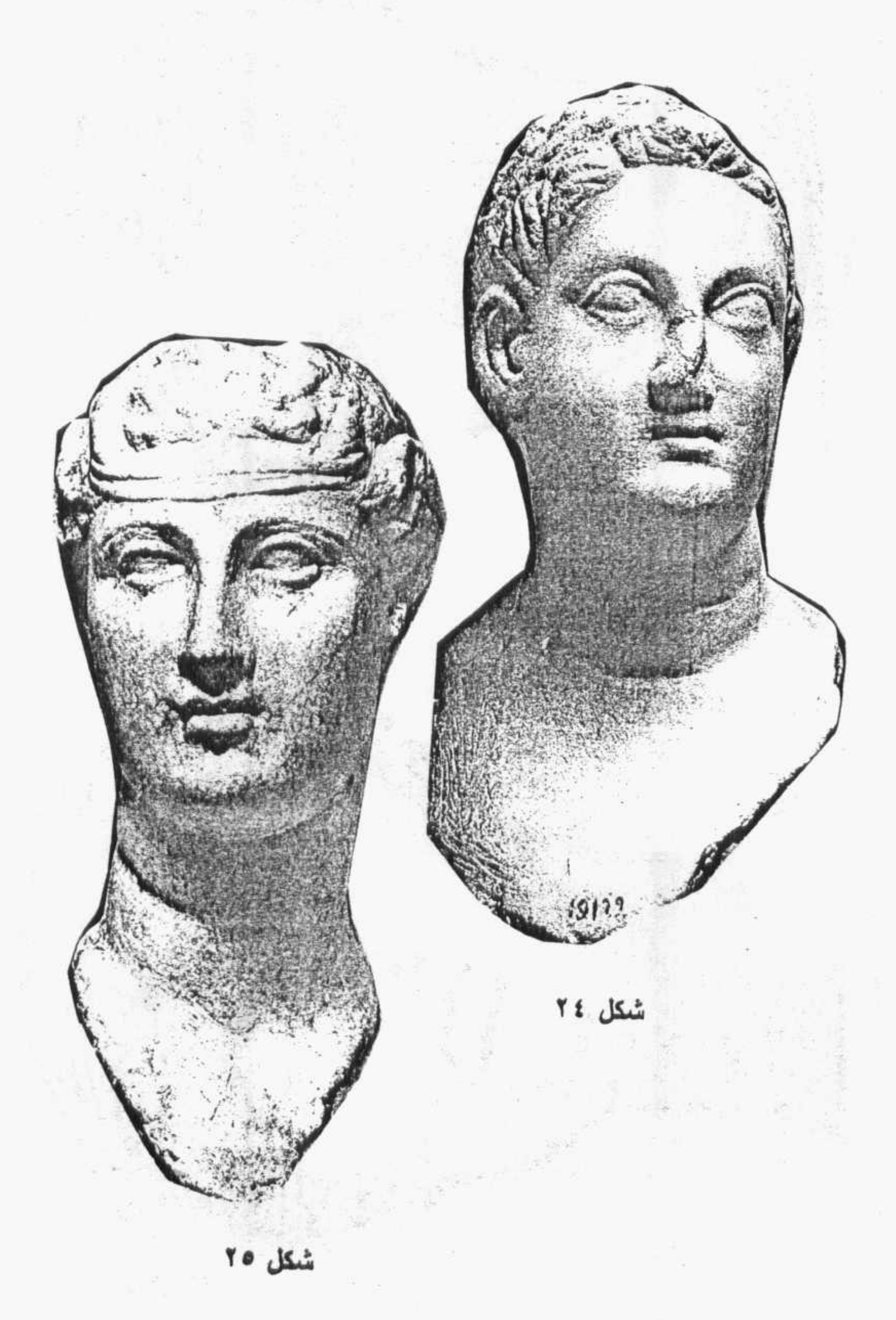
شكل ١٦

شكل ١٧



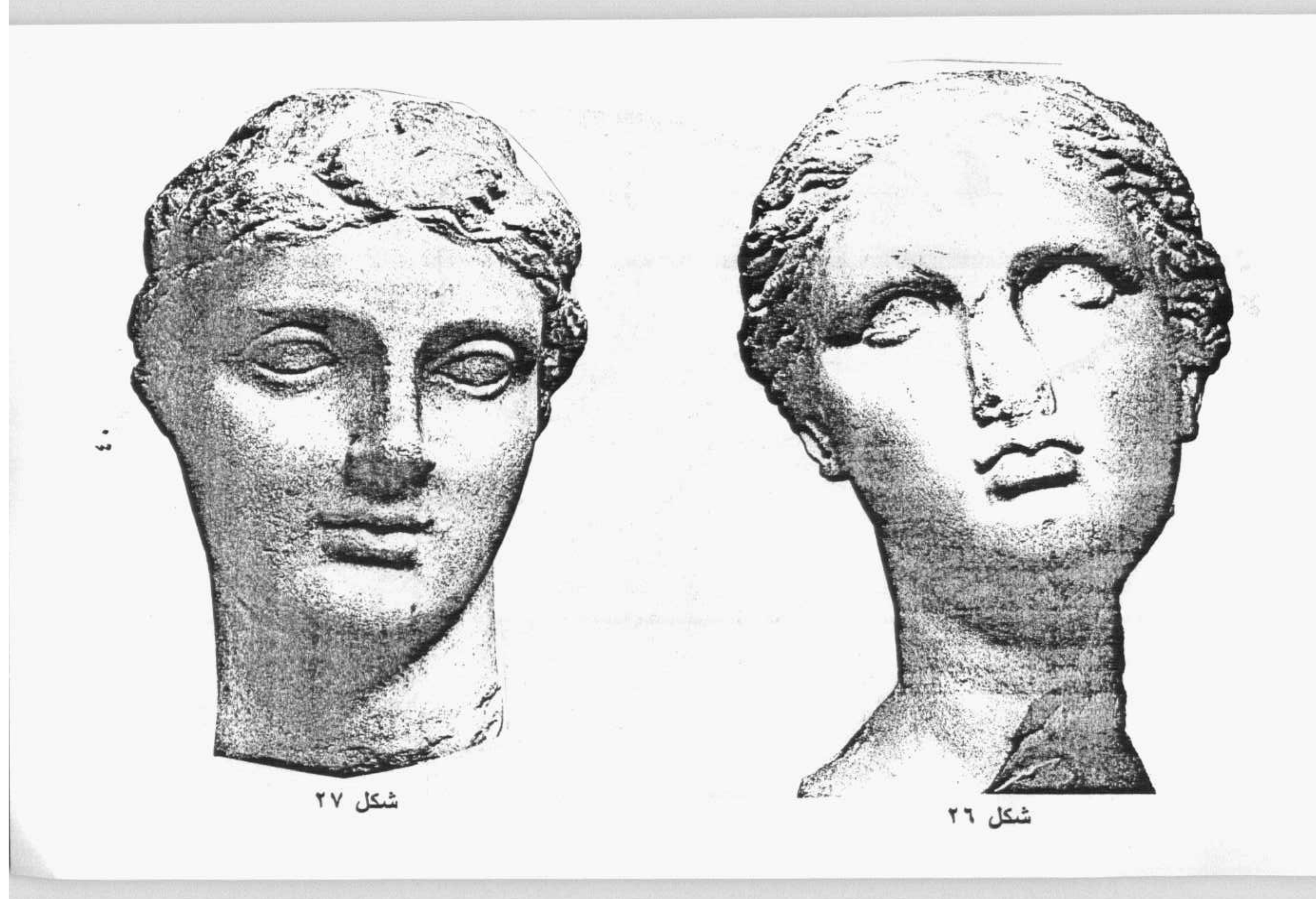
شكل ١٨   شكل ١٩   شكل ٢٠

شكل ٢١   شكل ٢٢   شكل ٢٣



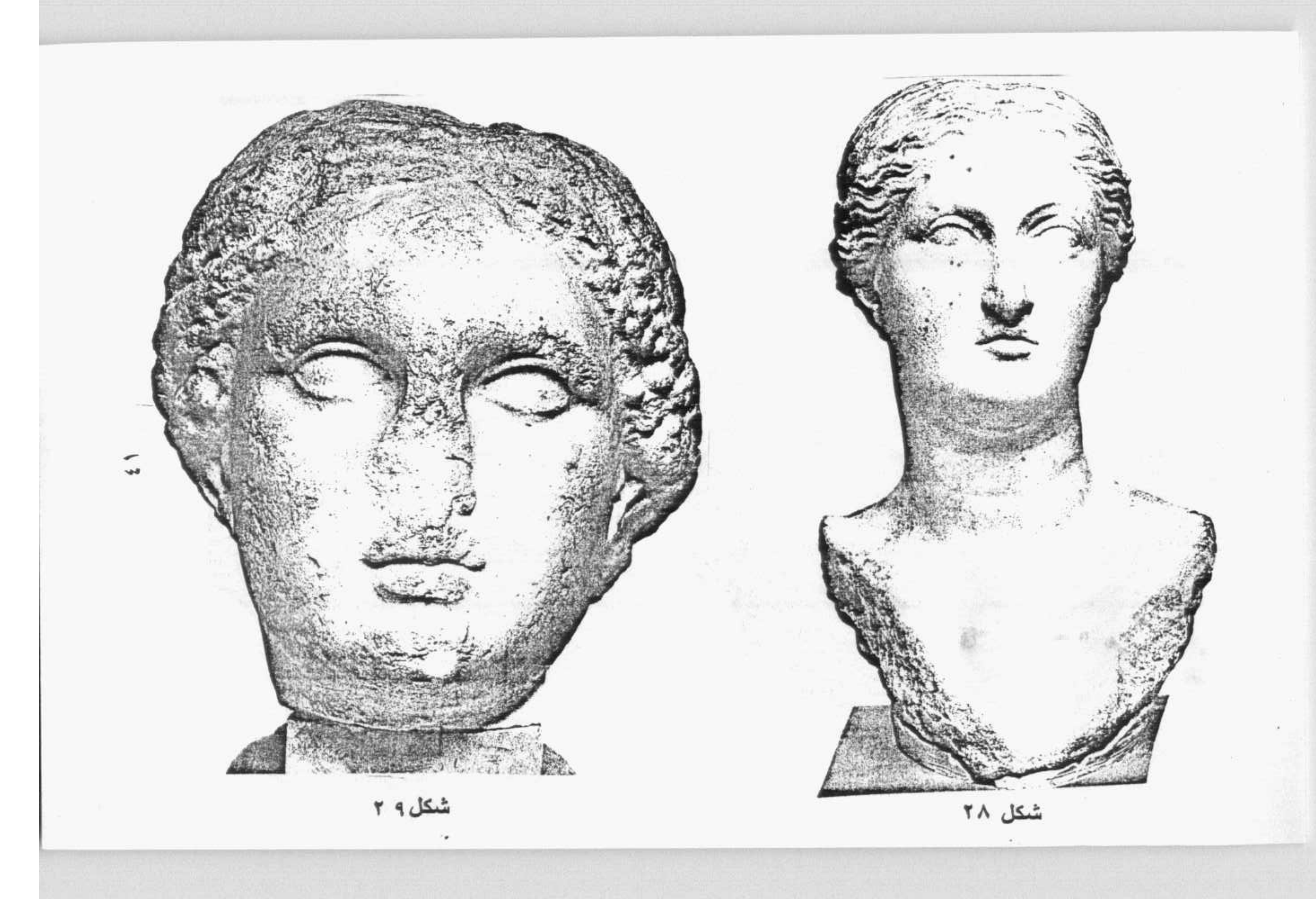
شكل ٢٤

شكل ٢٥



شكل ٢٦

شكل ٢٧



شكل ٢٨

شكل ٢٩



شكل ٣٠

شكل ٣١



شكل ٣٢



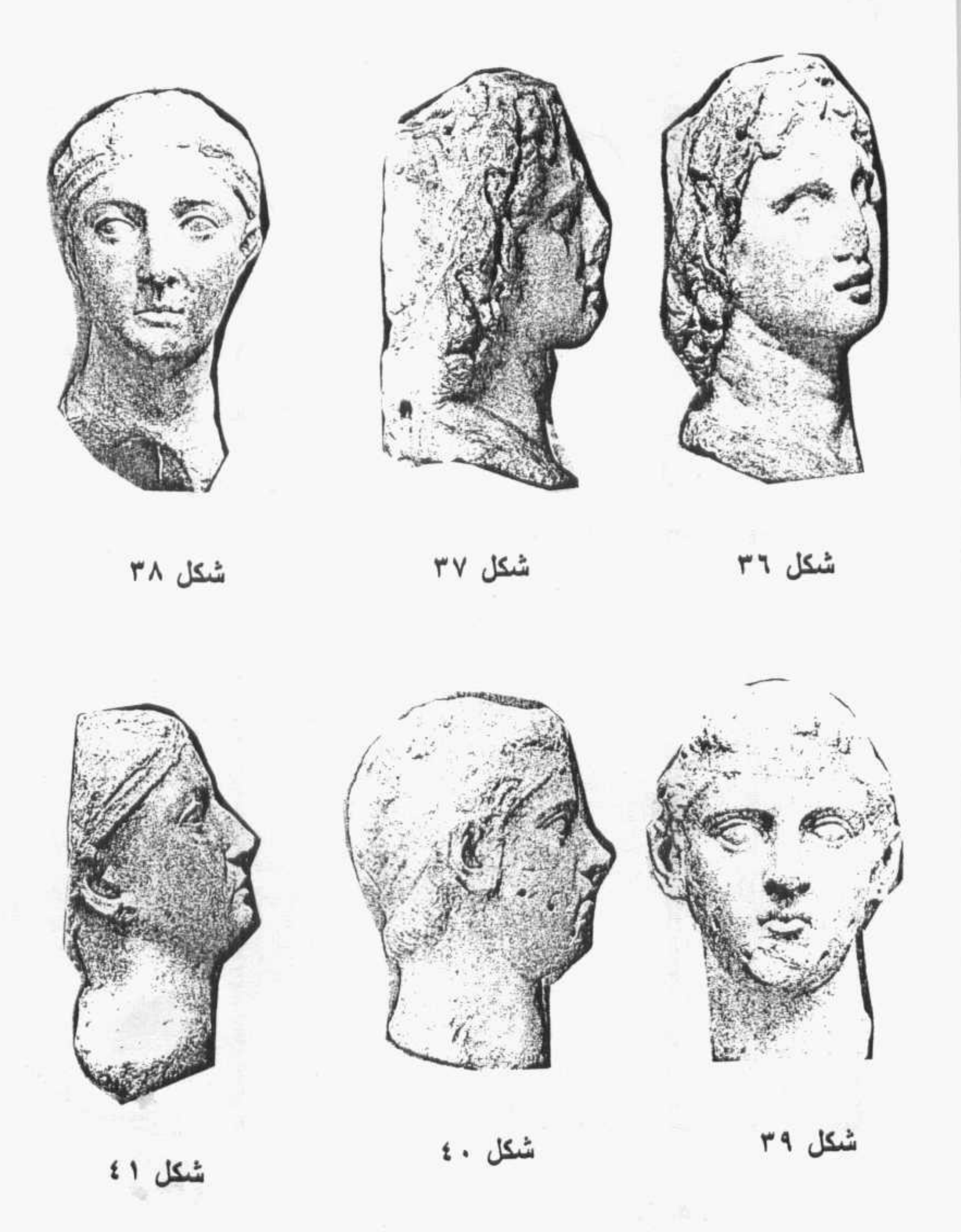
شكل ٣٣



شكل ٣٥



شكل ٣٤



شكل ٣٦

شكل ٣٧

شكل ٣٨

شكل ٣٩

شكل ٤٠

شكل ٤١



شكل ٤٢



شكل ٤٤



شكل ٤٣



شكل ٤٥



شكل ٤٦



شكل ٤٧



شكل ٤٨



شكل ٤٩





شكل ٥٠





شكل ٥١



شكل ٥٢

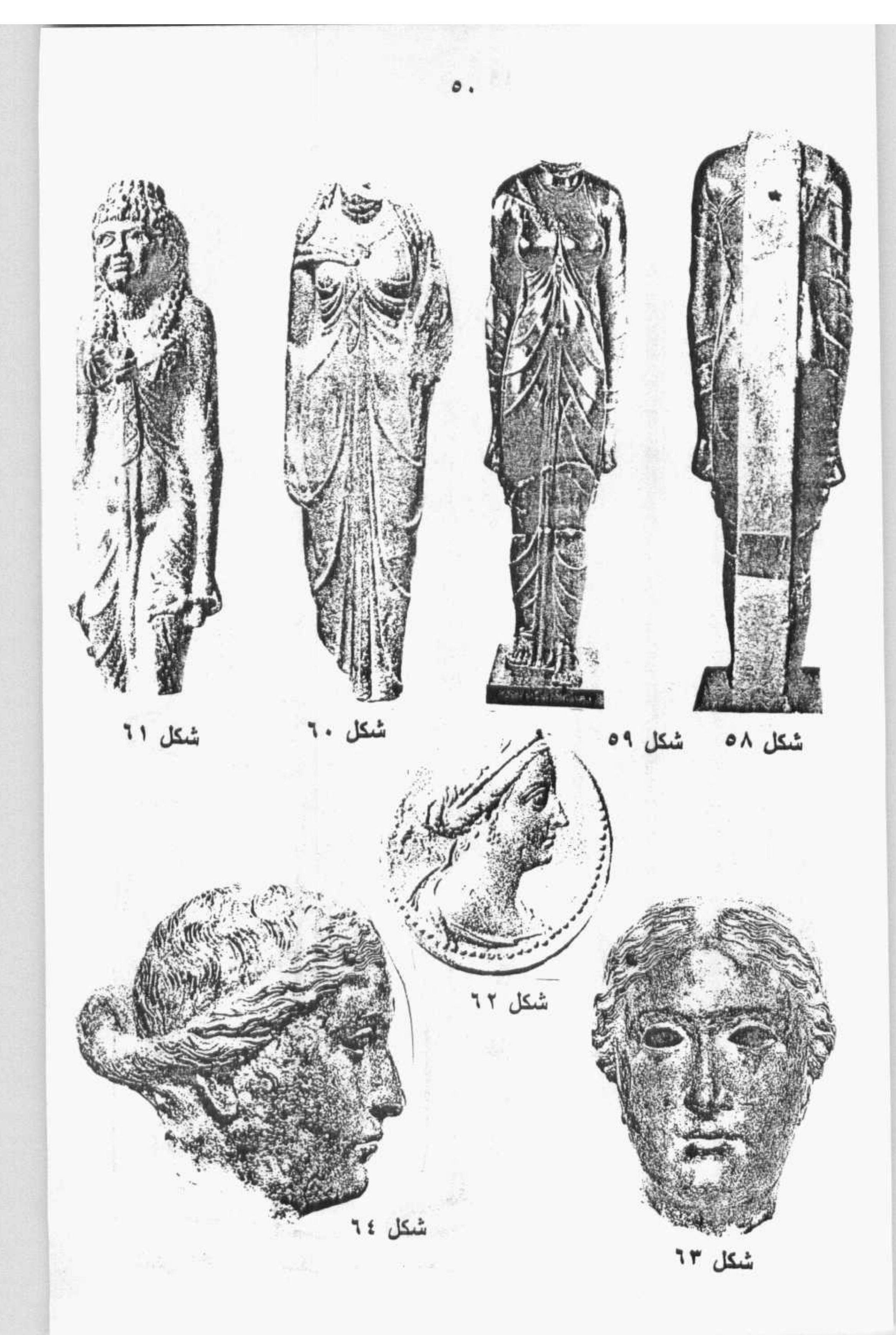
شكل ٥٣

شكل ٥٤

شكل ٥٥

شكل ٥٦

شكل ٥٧



شكل ٥٨ شكل ٥٩ شكل ٦٠ شكل ٦١

شكل ٦٢

شكل ٦٣ شكل ٦٤



شكل ٦٥

شكل ٦٦

شكل ٦٧

شكل ٦٨



شكل ٦٩

شكل ٧٠

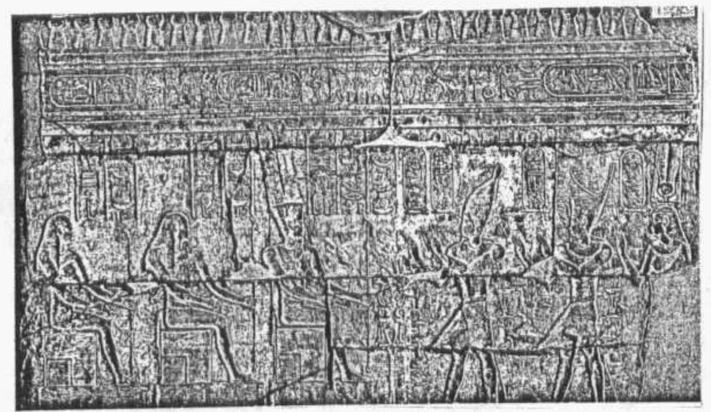
شكل ٧١

شكل ٧٢

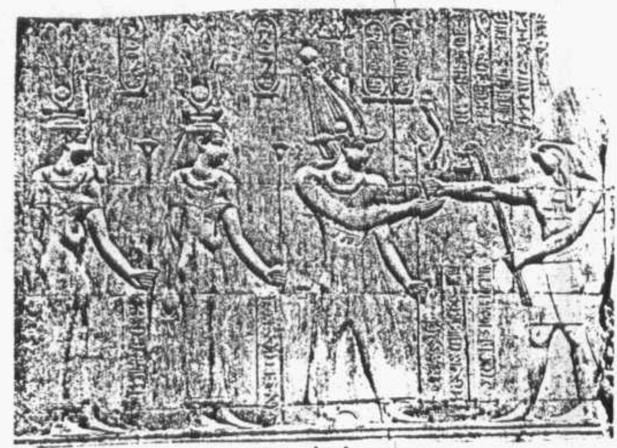
شكل ٧٣

شكل ٧٤

شكل ٧٥



شكل ٧٦



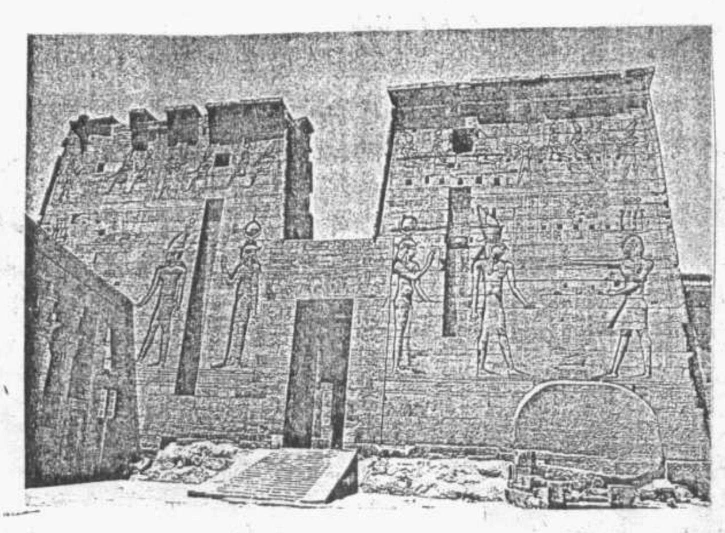
شكل ٧٧



شكل ٧٨



شكل ٧٩



شكل ٨٠



شكل ٨١

شكل ٨٢

شكل ٨٣

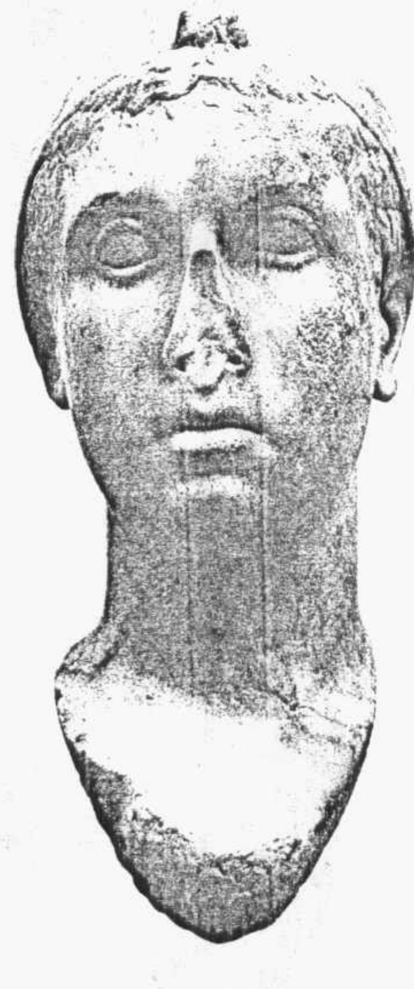
شكل ٨٤

شكل ٨٥

شكل ٨٦

شكل ٨٧

شكل ٨٨



شكل ٩٠



شكل ٨٩



شكل ٩١



شكل ٩٢



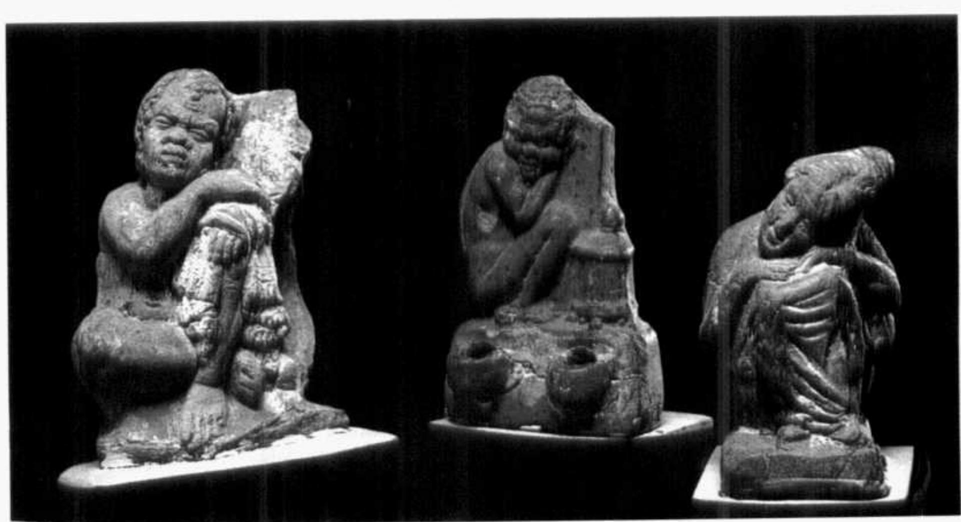
شكل ٩٣

الفصل الثانى

مجالات التصوير فى مدرسة الإسكندرية

- موضوعات الحياة اليومية
- تصوير الآلهة





موضـــوعات الحياة اليومية

موضوعات الحياة اليومية

اعتـــنى الفـــنانون بالموضـــوعات المـــتعددة الموجـــودة فى شوارع الإســـكندرية، وكان لدى فنانو الإسكندرية الملاحظة الحادة لأجناس كثيرة وجـــدت فى شـــوارع الإســـكندرية وقد انعكست على أعمالهم، على سبيل المـــثال كـــانت فـــرق من الغال (شكل ١) من ضمن الجنود المرتزقة فى الجيش البطلمى ولدينا رؤوس لهم فى Cleveland وتوجد رأس شهيرة فى الجيـــزة[١] (شـــكل ٢، ٣) وهؤلاء الغال مختلفون تماماً فى تصويرهم عن الغـــال الذيـــن صوروا فى برجامة. وقد اعتمد الفنان هنا على إبراز هذه الملامـــح وذلـــك نتيجة لدراسة فنانى الإسكندرية للأجناس واهتمامهم بها. وكـــلمة Genre هى فن تصوير أحداث ومشاهد من الحياة اليومية أى أنه نوع من الفن يستمد موضوعه من الحياة اليومية.

وكانت هذه الأعمال تعبر عن نفسها وتمثل الموضوع بشكل أفضل من الأعمال الكبرى.

وقد جذبت رشاقة النساء والأطفال وموضوعاتهم الفنانين فقاموا بصنع الأشكال الصغيرة من البرونز والرخام والاستكو والتراكوتا أيضاً.

وفى الفـــترة المـــبكرة من العصر الهللينستى نجد المرأة ترتدى عباءة ويدهـــا تـــرتفع بخفة من الداخل لترفع العباءة، وتعكس فى سيرها حركات بطيئة ورشيقة متشبهة بتماثيل التناجرا[٢] (شكل ٤، ٥، ٦، ٨).

---

(١) Grimm, op. cit., Pl. 2-5.

(٢) Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, pp. 256 ff. fig. 110 ff.

وجديــــر بالذكـــر أن الفـــنانين الذين صنعوا هذه التماثيل لم يحضروا القوالب فقط من اليونان بل أحضروا أيضاً صانعى الفخار إلى الإسكندرية، وقد فضل الفنانون أن يصيغوا التماثيل فى طين مصقول أو ناعم واختاروا المــادة الأكــثر صقلاً وهى الاستكو أو الفخار الناعم، وهى مواد مناسبة لأسلوبهم الفنى وذلك للتماثيل ورؤوس الفتيات والفتيان الصغار والأطفال، ومن الأمثلة الجيدة تمثال لفتاة صغيرة تجلس على الأرض وفى يدها إكليل من الزهور[١] (شكل ٧).

وفى القرن الثالث نمت وازدهرت صناعة التماثيل الصغيرة والنقوش مـــن الـــبرونز والمرمر والتراكوتا والاستكو التى سبق لها وأن نشأت فى الإسكندرية.

وهـــذه الأعمـــال مثـــلت لنا كل أنواع الأجناس البشرية الموجودة فى الشارع والتى تنتمى إلى الطبقات الدنيا.

وأكمـــل الأمثـــلة لديـــنا هو تمثال من البرونز لراقصة فى مجموعة Baker بنيويورك، وهذا النموذج غالباً ما يمثل راقص البانتوميم من القرن الثالث ق.م[٢] (شكل ٩، ١٠، ١١).

ويظهـــر أيضـــاً تمثال من البرونز لأحد ممثلى الكوميديا الشعبية فى مـــتحف الفن بجامعة Princeton [٣] (شكل ١٤) وموسيقيين ومصارعين (شكل ١٢، ١٣) ومهرجين وزنوج.

---

(١) Bieber, p. 96, fig. 378-379.

(٢) Ibidem. p. 96, fig. 378-379.

(٣) M. Bieber, Record of the Art Museum, Princeton University, Vol. IX, No. 2, 1950, pp. 5 ff., fig. 1-2.

كل هذه النماذج صورت بإعداد كبيرة بطريقة سطحية لفنانين صغار مغمورين.

وقد قام الفنانون السكندريون بتمثيل رائع للطبقة الدنيا أى طبقة المجتمع الدنيا الموجودة فى الشوارع، ومن بينهم الزنوج والأثيوبيون من جنود مصر وغيرهم.

ومن أفضل الأمثلة على الحياة اليومية تمثال صغير من البرونز لصبى من الشارع موجود فى Cabinet des Medailles فى باريس(١) (شكل ١٥) وهو غالباً لأحد الأثيوبيين لأن بطلميوس الثانى كان قد ضم مرة ثانية أثيوبيا فى أعالى النيل إلى مصر، وهو يقف بطريقة خاملة وآلته الموسيقية المفقودة الآن ربما الـ sambyke يحملها بين ذراعيه الهزيلتين، ورأسه ملقاة إلى الوراء جهة اليمين، وعلى وجهه علامات الحزن والكآبة، وجسمه الضعيف يدل على الحياة الصعبة التى يعيشها وعن ضيق وفقر.

أما باقى الزنوج فقد صوروا وهم يجرون ولدينا مثال فى متحف المتروبوليتان للفنون فى نيويورك (شكل ١٦)، أو مثلوا وهم جالسين على الأرض كسالى خاملين يغلبهم النعاس، وأحياناً كان الجزء العلوى من الزنجى يمثل على شكل إناء(٢) (شكل ١٧).

وقد جاء الأقزام من أواسط أفريقيا وكانوا معروفين عند الإغريق منذ العصر الآرخى، وقد مثلت معاركهم مع الكاريين على إناء Francois وأوانى أخرى ذات الرسوم السوداء من القرن السادس ق.م. وقد أثاروا اهتمام فنانى العصر الهللينستى ولفتوا أنظارهم فصوروا الأقزام ليس فقط

---

(١) Bieber, op. cit., p. 96, fig. 381.

(٢) Ibidem, p. 97, fig. 384.

فى معـــاركهم الهزلية ولكن أيضاً فى أوضاع أخرى مختلفة. هذه النماذج القبيحة والهزلية وخاصة الأقزام قد استخدمت للترفيه العام والخاص.

وكـــان الأحـــدب يعتبر فى الأزمنة القديمة فى مصر فأل حسن يجلب الحـــظ الســـعيد، وقد عهد إلى هؤلاء الأشخاص الممسوخين بالرقص فى الأعياد الدينية والولائم الخاصة[١].

ولديـــنا تمثال صغير لرجل أحدب من مجموعة Carnarvon [٢]من الرخام (شكل ١٩) وهو الآن موجود فى ومحفوظ فى متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك، ويبدو أنه كان يرقص[٣].

وهـــناك تمثال آخر من التراكوتا فى نفس المتحف يصور أحد الأقزام بـــرأس ضـــخمة ذقن خفيفة وصغيرة وهامته صلعاء ويرقد على الأرض (شكل ٢٠).

وهـــناك تمثال رخامى صغير لحامل فانوس[٤] (شكل ١٨) وهو تمثال لعـــبد صغير ينتظر سيده بفانوس، وهو من ضمن المجموعة المصرية فى متحف المتروبوليتان للفنون، ومن المحتمل أيضاً أنه يمثل قزم.

أمـــا فن الكاريكاتير فقد كان منتشراً فى باقى أجزاء العالم الهللينستى ولكنه يختلف عن فن الإسكندرية الذى نفذ بمبالغة شديدة مثل الصور التى كانت فى أوضاع غير مفهومة ومشوهة كما فى الإسكندرية.

---

(١) L. Torok, Hellenistic and Roman Teracottas from Egypt, London, 1995, p. 159.

(٢) Ibidem, p. 97, fig. 376.

(٣) Torok, op. cit., pp. 161-165.

(٤) انظر الجزء الخاص بالفوانيس الرومانية فى هذا الكتاب.

(شكل ٢١) وتوضح الأمثلة صورة لأبله بجبهته المائلة للخلف، وفمه الذى يأخذ وضع التصفير. وكذلك المرأة العجوز ذات النظرة القاسية والشفاه الغليظة الممتلئة والأنف الكبير، ونظرة الأعين القاسية بطريقة مضحكة تتناقض عند مضاهاتها بتسريحة شعرها الدقيقة. كل هذه الأعمال نماذج صغيرة من هذا الفن الشعبى(١) (شكل ٢١، ٢٢، ٢٥، ٢٦) ومثل هذه التسريحة الأنيقة العالية كانت غالباً مستعملة عند نساء الطبقة الدنيا من الشعب، وأحياناً تبدو غزيرة جداً أو خفيفة وتحمل ضفيرة سميكة من الزهور أو سلة فوق الرأس.

صور المحظيات التى تسمى عرائس الموت والتى تلازم الرجل المتوفى كرفيقة له نالت أيضاً بعض المبالغة فى تسريحة شعرها العالية وهى مزينة بالزهور وأدوات الزينة(٢) (شكل ٢٤).

ومن الأشكال الشهيرة فى الإسكندرية ذات الملامح الخشنة صور لبعض الراقصات يحملن بعض الآلات الموسيقية ومن المحتمل أنها صور راقصات يمثلن رقصات دينية، حيث لدينا صورة لأحد هؤلاء السيدات تظهر إلى جانب مذبح مصاحبه لإله المنزل Bes وهو يرقص خلفها، لذلك فمن المعتقد أن صور السيدات الأقزام التى وجدت فى السفينة الغارقة قرب Mahdia فى تونس وهى محفوظة الآن فى متحف Bardo بتونس، وهى صور لبعض الراقصات اللائى يرقصن فى المآدب، وتدل الرؤوس الكبيرة على أن هذه التماثيل تصور أقزاماً(٣).

---

(١) Bieber, op. cit., p. 97, fig. 385.

(٢) Ibidem, p. 97, fig. 386.

(٣) Pollitt, op. cit., p. 138, fig. 149.

تصوير الآلهـــــــــة

مـــن المؤكد أن مظهر الإله المصرى Bes[١] (شكل ٢٧) الذى يدعو إلى الضـــحك والسخرية جعله من الآلهة المفضلة فى مصر البطلمية. وقد قام اليونانيون ـــ استناداً إلى روح السخرية التى ميزت هذا الإله ـــ بنسبة زوجـــة إليـــه وتسمى Besa أو Beset (شكل ٢٨، ٢٩). وقد ظهرت فى جســـم صـــغير تجلس القرفصاء، بوجنتين منتفختين وأعين محدقة ولسان خـــارج مـــن الفم، وشعر طويل وعلى رأسها تاج فوق ضفيرة سميكة أو غليظة والتى قد زودت أحياناً بمذبح أو معبد لعجل أبيس المقدس[٢].

هـــذه الصفات لا تناسب فقط زوجها ولكن تناسب كل النماذج الغريبة للسيدات البدينات ذوى الوجوه القبيحة الذين يبدون وكأنهم Apotropeia.

أمـــا بالنسبة لباقى الآلهة المصرية فنجد أن الإلهة Isis وابنها حورس (حربوقراط) أصبحا لهما شعبية كبيرة (شكل ٣٠، ٣١). وجدير بالذكر أن كـــلا مـــن إيـــزيس وحورس قد ظهرا بملامح يونانية ممتزجة بالملابس وتســـريحة الشعر المصرية، فإيزيس تظهر وهى ترتدى ثوب ضيق على الجســـد بعقدة فى وسط الصدر مثل الذى نراه على المرأة المصرية، ولكن الأسلوب الفنى للجسم أسلوباً يونانى، (شكل ٣٢، ٣٣) أما حربوقراط وهو صبى يونانى صغير غالباً ما يصور جالساً على الأرض واضعاً إصبعه فى فمه وغالباً أنه نشأ وتربى مع أمه[٣] (شكل ٣٤).

---

(١) Grimm, op. cit., p. 27, Taf. 107.

(٢) Bieber, op. cit., p. 97, fig. 387.

(٣) Ibidem, p. 97, fig. 392.

وفى بعض الأحيان نجد من الصعب القول بأن إيزيس التى مثلت هى كاهـــنة أو إنسانة بشرية، كذلك نتساءل هل حربوقراط هو الصبى الإله أم أنه صورة لإنسان بشرى.

وقـــد بجلت الأميرات البطلميات الإلهة إيزيس، وظهرت كليوباترا فى حفل زواجها بماركوس أنطونيوس ترتدى ملابس الإلهة إيزس.

أمـــا أوزوريس زوج إيزيس ووالد الطفل حورس فقد اختفى من الفن تقريباً خلال العصر البطلمى وحل محله الإله سيرابيس[١] (شكل ٣٥-٣٨). والنســـخ العديدة لتماثيل سيرابيس[٢] سواء الواقفة أو الجالسة هى الأفضل حيث أنها اكثر التماثيل التى تحمل الشخصية اليونانية، كما أنها من التماثيل المبكرة المؤرخة بالتحديد.

وكمـــا اندمج أوزوريس مع بلوتو ليصبح سيرابيس، فقد مثلت إيزيس كأفروديـــتى، وحربوقـــراط مـــثل إيروس وتشبهوا بهم فى طقوس العبادة وكذلك فى التماثيل الصغيرة[٣] (شكل ٣٩).

وهكذا يتضح لنا أنه لم يكن هناك أى تفخيم أو تعظيم لإله يونانى فى الإسكندرية، وكانت الآلهة الإغريقية تعامل باحترام أقل، وأفضل دليل على وجـــود مـــثل هـــذا التصـــرف الأزدرائى المريب هو مجموعة Ares و Aphrodite وهمـــا مكبـــلين فى أريكـــتهما بواســـطة هيفايستوس زوج أفروديتى بالإكراه[٤] (شكل ٤٠).

(١) Z. Kiss, Etu des et Travaux 4, 1970, p. 129, fig. 8-10.

(٢) W. Hornbostel, Serapis, Leiden, 1975, p. 77, 181, Pl. 61, 115.

(٣) Bieber, op. cit., p. 98, fig. 388.

(٤) Ibidem, p. 97, fig. 389.

وهــذه القصــة قديمة للغاية وقد مثلت فالفعل فى القرن السادس ق.م وهى أن Ayes كان يريد أفروديتى ولكن هيفايستوس حصل عليها أو ظفر بهــا، ونــتيجة لهذا الزواج الذى تم بالإكراه فقد أدى بأفروديتى إلى الفسق والفجور. ونلاحظ أن الفسق والغش قد مثل هنا لأول مرة وبروح العصر الهللينستى السكندرى. وقد صور Ares وهو يحاول دفع سيفه الطويل بيده اليمــنى الذى لا يزال فى الجراب حيث لا يستطيع جذبه لأن يده مقيدة فقد صور وهو فى حالة من الثورة واليأس. أما يده اليسرى فكانت تلتف حول أفروديتى التى تعلقت به فى خوف. وهنا تظهر أفروديتى ضعيفة فى حاجة إلى حماية الرجل مثل أى امرأة عادية (بشرية).

ومقارنــة بصــور إيزيس نجد أن صفاتها كامرأة بشرية عادية كانت أكثر شيوعاً فعلى سبيل المثال فقد كرمت أرسينوى الثالثة كأفروديتى.

ولدينا تمثال هام يمثل أفروديتى وهى تقوم بتجديل شعرها (شكل ٤٣) كمــا تظهــر فى عــدة تماثيل من الرخام والتراكوتا والقوالب التى كانت تســتخدم للبرونز أو التراكوتا وهى التى توضح أماكن صنع هذه التماثيل الصغيرة[١].

وهناك بعض الرؤوس الرخامية المبكرة لأفروديتى يتضح فيها خاصية Sfumato التى تعتبر من أفضل نتاج الفن السكندرى[٢] (شكل ٤٤).

---

(١) M.O. Jentel, Aphrodite, in: Lexicon Iconographicum Mythological Classicae (LIMC) II, Artemis Verlag, Zürich, 1981, pp. 2-166.

(٢) Grimm, op. cit., p. 18, Pl. 6-7.

ونعـــتقد أن هـــذا الـــنوع مـــن الرؤوس كان يتبع نفس طراز تماثيل أفروديـــتى مـــن قورينة(١) التى لها تصوير جسدى ونوعية ساحرة خاصة بالفن السكندرى (شكل ٤٥). ولدينا بعض الأمثلة المشابهة من صنع بعض الفنانين المغمورين.

وهـــناك العديد من التباين فى النوع الرئيسى الذى ترتفع فيه الذراعان لـــربط الشـــعر ولكن الذراع اليمنى أعلى من الذراع اليسرى (شكل ٤١-٤٢). وفى بعض الأحيان نجد الذراعين قد رُفعت لربط الـــ Strophion وهو رباط عريض يوضع فوق الصدر (شكل ٤١).

وفى بعض الأحيان كانت العباءة توضع حول الأرجل ونادراً ما كانت تعقـــد بأحكـــام كما فى حالة Aphrodite Anadyomene فى الفاتيكان. وكـــانت العباءة غالباً مرتخية ولكن كانت ترتب دائماً بحيث تتدلى نهايات العـــباءة بين ساقيها ولهذا نجد أن إحدى اليدين أو كلتيهما بدلاً من كونهما مرفوعتان إلى أعلى الرأس لتنظيم الشعر أو تجديله يكونا مشغولتين برفع العباءة لمنعها من التزحلق على الأرض.

أمـــا عـــن النوع الذى تقوم فيه أفروديتى برفع قدمها اليسرى وتنحنى لـــتحمل حذائها فكان شائعاً فى آسيا الصغرى وفى الجزر اليونانية وأيضاً فى الفن السكندرى، وهو مرتبط بهذه السلسلة من الفن(٢).

وهناك تمثال من البرونز فى متحف اللوفر وجد فى تل رمسيس قرب دمنهور وهو تمثال صغير من التراكوتا (شكل ٤٦).

---

(١) Bieber, op. cit., p. 97, fig. 396-397.

(٢) W. Klein, Von antiken Rokoko, Vienna, 1921, pp. 86 f.

وهـناك جـذع آخـر من الرخام (شكل ٤٧) وكلاهما موجود حالياً بمتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك[١]، وأيضاً كلاهما يوضح التركيب المعقد للحركات الرشيقة (شكل ٤٩–٥٠).

ومـن بيـن الأبطال اليونانيين الأكثر تمثيلاً هيراكليس حيث كان له شـعبية كبيرة فى الفن السكندرى، والنوع المفضل هو الذى صنعه الفنان Lysippos والذى يسمى Farnese Type (شكل ٥٤–٥٥) من مجموعة Walters الفـنية وهـناك بقايـا لهـذا النوع من الرخام ومن التراكوتا، والخاصية التى تميزه هى إضافة إناء كبير من الخمر فى تمثال صغير من الإسـكندرية وهو الآن فى متحف Tübingen، ووجه الغرابة هنا أنه لم يصور البطل وهو يقوم بأعماله الخارقة عن الطبيعة البشرية ولكن صوره أثناء الإفراط فى الولائم[٢].

وقد مثَّل الفنان السكندرى أعمال هيراكليس ليس فى مجموعات كالتى صـنعها Lysippos ولكن فى شكل ميداليات لازالت تحتفظ بموضوعاتها كمصارعته مع الأسد والثور والأمازونات وطيور Stymphalia[٣].

أمـا معـارك هيراكـليس مع الأسد فقد ظهرت بطرق متشابهة على النقوش الموجودة على الميداليات وعلى المصابيح أو المسارج التى وجدت فى كوم الشقافة بالإسكندرية[٤] (شكل ٥٤).

---

(١) G. Richter. A Handbook of Greek Art. London. 1953. p. 108. fig. 398.

(٢) Bieber. op. cit.. p. 99. fig. 398.

(٣) F Brommer. Herakles Die Zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur. Damstadt 1979. pp 7 ff

(٤) Bieber. op cit . p 99 fig. 399

وهــناك مسارج أخرى يظهر عليها مجموعات هللينستية وخاصة من قصـــة أوديسيوس مع العملاق Polyphemus [١](شكل ٥٤). ويظهر فيها العمـــلاق ذو العيـــن الواحدة ممسكاً بأحد رفاق أوديسيوس ويهم بالتهامه، ويمـــد يده ليأخذ أحد كؤوس الخمر الضخمة التى يقدمها له أوديسيوس، أما أوديســـيوس فيأخذ وضع غير مستقر فساقه اليمنى تدور للخارج فى الوقت الذى تمتد فيه كلتا ذراعيه على اليسار بالكأس الكبير حتى يستطيع الهروب لحظة الخطر.

هـــناك أيضـــاً تمـــثال من البرونز يمثل العملاق Polyphemus فى Cabinet des Medaills وآخـــر مـــن الرخام لنفس العملاق فى متحف الكابيتول[٢] (شكل ٥٦)، بالإضافة إلى تمثال صغير من الرخام لأوديسيوس فى متحف Chiaramonti فى الفاتيكان، الذى كان من المحتمل أنه يصور أوديســـيوس مـــن نفـــس المجموعـــة وقـــد وجـــدت فى السفينة الغارقة Antikythera.

ومن ضمن القطع التى تنتمى للمجموعة الهومرية نجد مقدمة كبش فى Villa Albani وأخـــرى فى Alazzo Doria كلاهما تصور أوديسيوس الـــذى يختفى داخل الصوف السميك متسلقاً معدة هذا الحيوان (شكل ٥٧-٥٨). وهى صـــورة طبق الأصل لصورة أوديسيوس فى متحف Toledo ومـــن المحتمل أن هذه القطعة ضمن المجموعة الهومرية التى صنعت فى الإسكندرية[٣].

---

(١) Ibidem.

(٢) Ibidem, fig. 400.

(٣) Ibidem, fig. 401-402.

تمثال النيل

مثل المصريون النيل على أنه رجل بدين يقف ومعه زهرة اللوتس أو البردى وهى النباتات التى تنمو فى وادى النيل. وقد اختار الإغريق تشخيصهم العادى لإله النهر رجل قوى له لحية إما جالساً أو منحنياً. ولكى يميز الفنان النهر المصرى فقد ظهر نهر النيل ومعه قرن الخيرات كثيراً على العملات المصرية وهو يتكئ على فرس النهر وتمساح أو أبى الهول وهى رموز مصرية والماء ينساب من جرة أو من تحت عباءته[1] (شكل ٥٩). وهو اختلاف غريب عن المنابع المعروفة لنهر النيل.

وعلى العملات وفى التمثال المشهور فى الفاتيكان وهو تكييف رومانى لإبداع من الإسكندرية نجد اليد اليمنى من النيل تمسك فرع ورق بردى أو سنابل من القمح كرموز للخصوبة، وهو محاط بـ ١٦ ولداً كل منهم يمثل ذراعاً وهى التى يرتفع إليها النهر فى الفيضان ومن خلاله يجلب النهر الخصب والرخاء لوادى النيل. ويشير الولد الجالس أعلى قرن الخيرات إلى أعلى مستوى للفيضان. ويلعب بعض الصبية بتمساح ونمس وهى حيوانات تميز نهر النيل. وهناك نحت على مقدمة القاعدة يمثل الماء الذى يفيض حيث تنمو الأعشاب، وعلى الجانب يوجد قطيع من الحيوانات تتغذى ونمس وتمساح يتقاتلان وفرس النهر يهاجم قارباً به أقزام (شكل ٦٠-٦٢).

وهناك طيور الماء وتماسيح أخرى وقوارب وفرس النهر يملأ الجوانب الأخرى. وبالرغم من أن التمثال كان مصنوعاً فى العصر

(١) Bieber, op. cit., p. 101, fig. 407.

الإمـــبراطورى لـــتقديس إيـــزيس وسيرابيس فى روما فإن اللمسات الفنية وكذلك الأطفال الذين يلعبون ترجع ملامحهم إلى فن الإسكندرية(١).

وأحســـن مـــثال عـــلى تشخيص نهر النيل جالساً نجده مصورا على Tazza Farnese المشـــهور(٢) (شكل ٦٥-٦٦) وهو حجر كريم ذو نقش بـــارز فى المتحف الأهلى فى نابولى والشكل يمثل النيل يتكئ على شجرة عـــلى الجانب الأيسر وبينما فى الوسط أسفل النهر يوجد أبو الهول وتوجد Euthenia (شـــكل ٦٣-٦٤) إلهة الرخاء وزوجة النيل وهى ترتدى رداء إيـــزيس وتمسك سنابل القمح فى يدها، ويمكن التحقق من Triptolemus مـــع حـــورس المصـــرى جالب الزراعة مع محراث وسكين وسلة بذور. وعـــلى الجانب الأيمن توجد امرأتان رشيقتان جالستان ربما هما Horae وفوقهما إلهات للريح يمثلن الريح التى تساعد على صنع الأمواج فى النيل أثـــناء الفيضان، وكل ذلك يرمز للرخاء فى مصر وهو نفس روح الشعر السكندرى.

فهـــذا الحجـــر الكريم ذو النقش البارز والذى يزين من خارجه برأس ميـــدوزا(٣) فى وسط دروع ظاهرة هى فى نفس الوقت مثال على الرخاء الكـــبير الـــذى كـــان موجـــوداً فى بلاط كل الحكام الهللينستيين ولكن من المحتمل أن لا يكون فى أى مكان سوى فى قصر بطلميوس(٤).

---

(١) W. Klein. Geschichte der griednishen Kunst. Leipzig. 1907. Vol. III. pp. 104 ff

(٢) Pollitt. op. cit.. pp. 257-259. fig. 279.

(٣) Richter op. cit.. p. 328. fig. 358.

(٤) J. Boardman. Greek Gems and Finger Rings. London 1970. pp. 358-372



شكل ١





شكل ٢



شكل ٣



شكل ٦

شكل ٥

شكل ٤

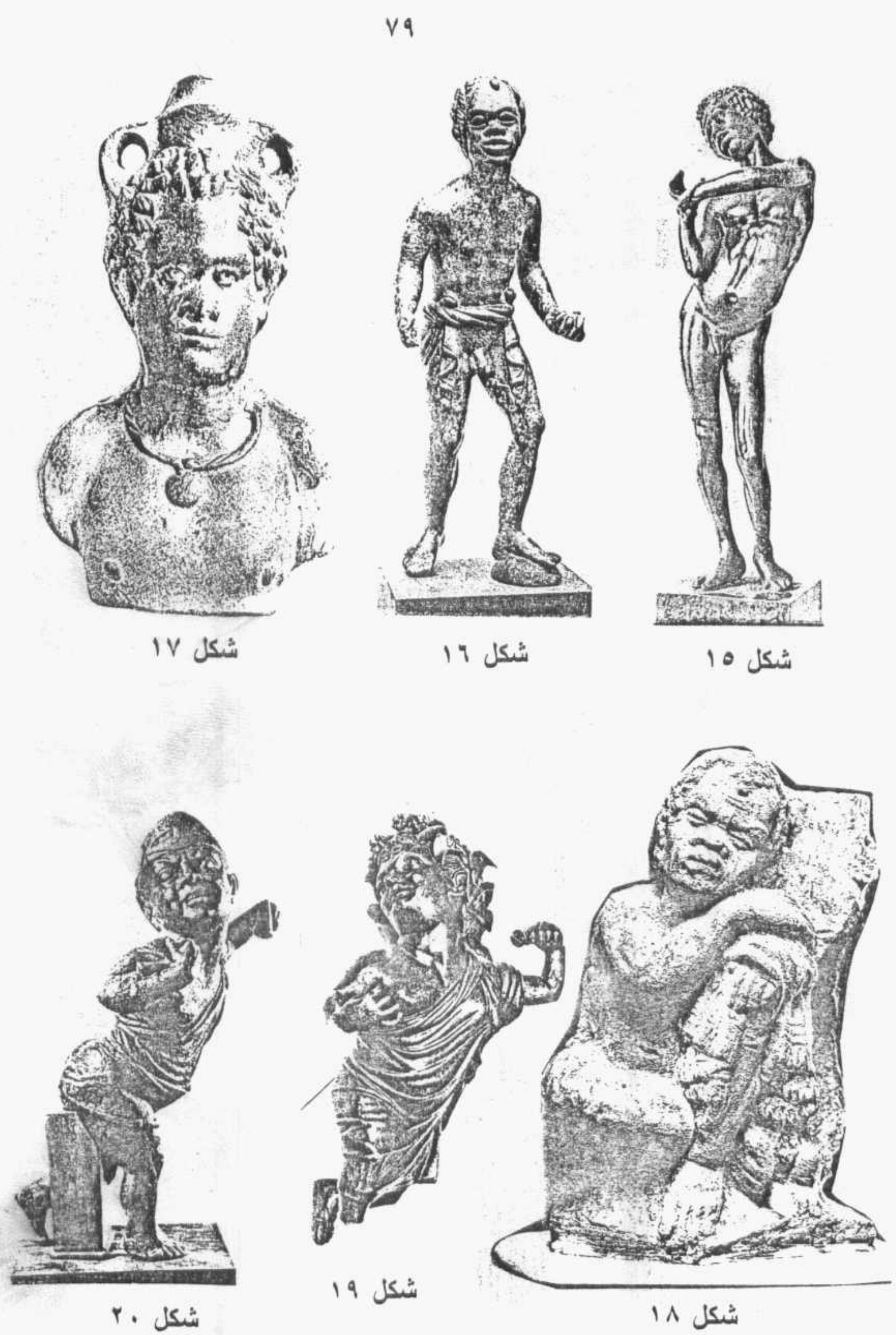
شكل ٧

شكل ٨



شكل ٩ شكل ١٠ شكل ١١

شكل ١٢ شكل ١٣ شكل ١٤



شكل ١٥ شكل ١٦ شكل ١٧

شكل ١٨ شكل ١٩ شكل ٢٠





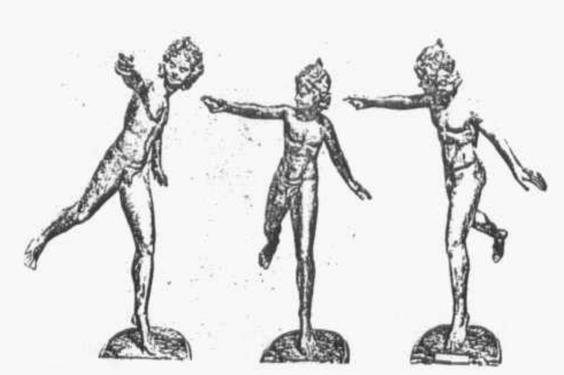
شكل ٢٣



شكل ٢٢



شكل ٢١



شكل ٢٥



شكل ٢٤





شكل ٢٦



شكل ٢٧

شكل ٢٨

شكل ٢٩

شكل ٣٠

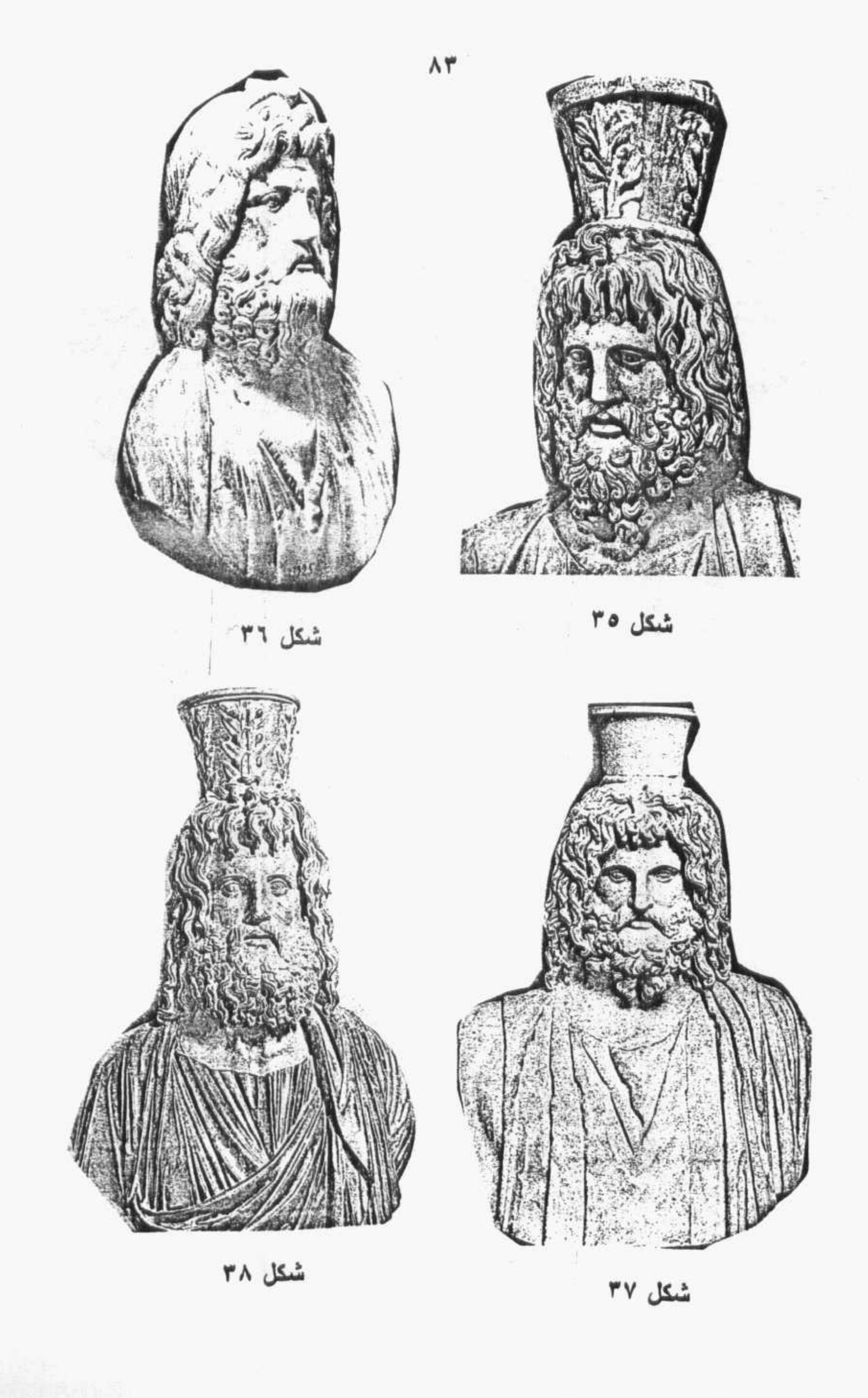
شكل ٣١



شكل ٣٢

شكل ٣٣

شكل ٣٤

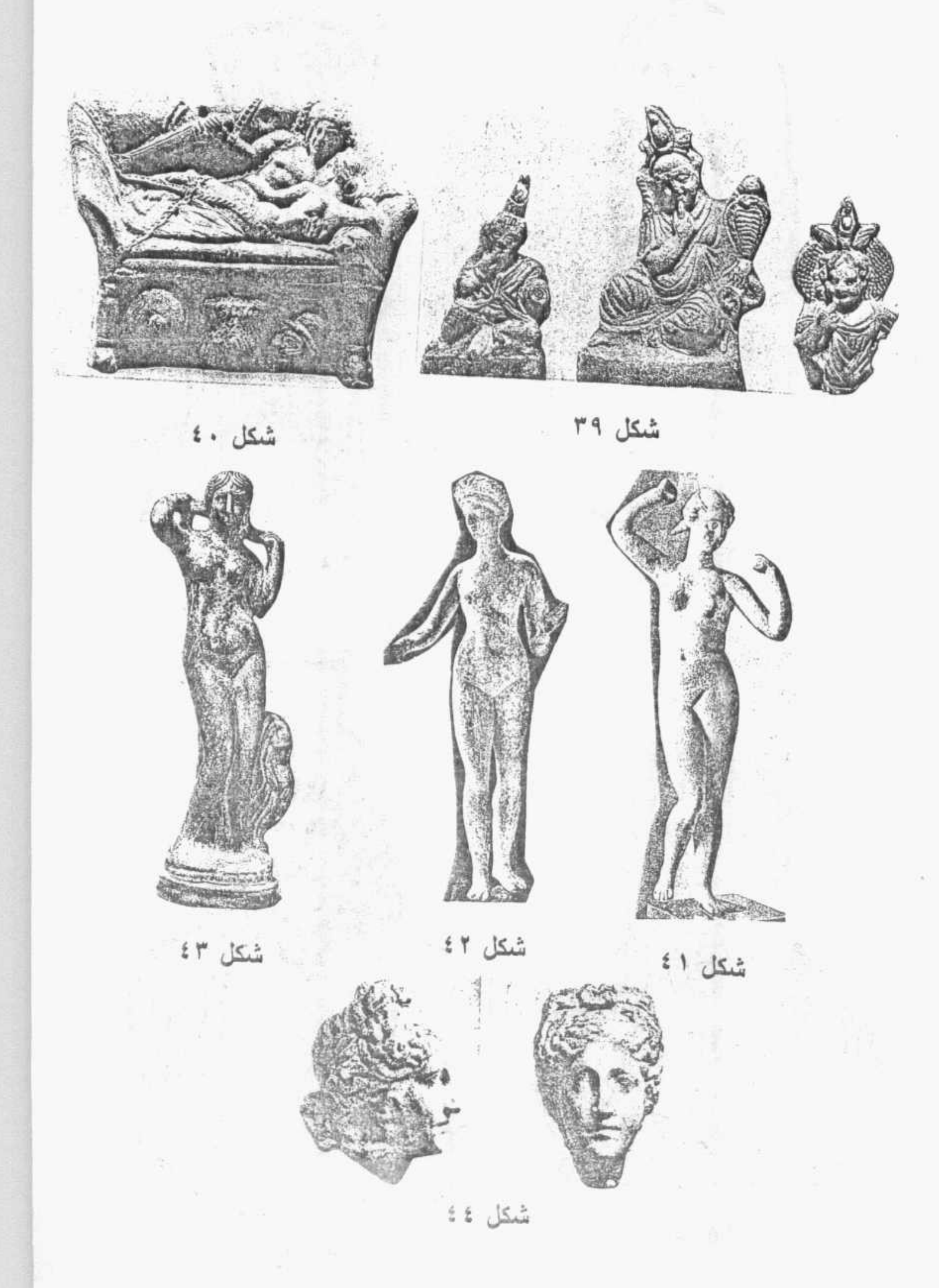


شكل ٣٥

شكل ٣٦

شكل ٣٧

شكل ٣٨



شكل ٤٠

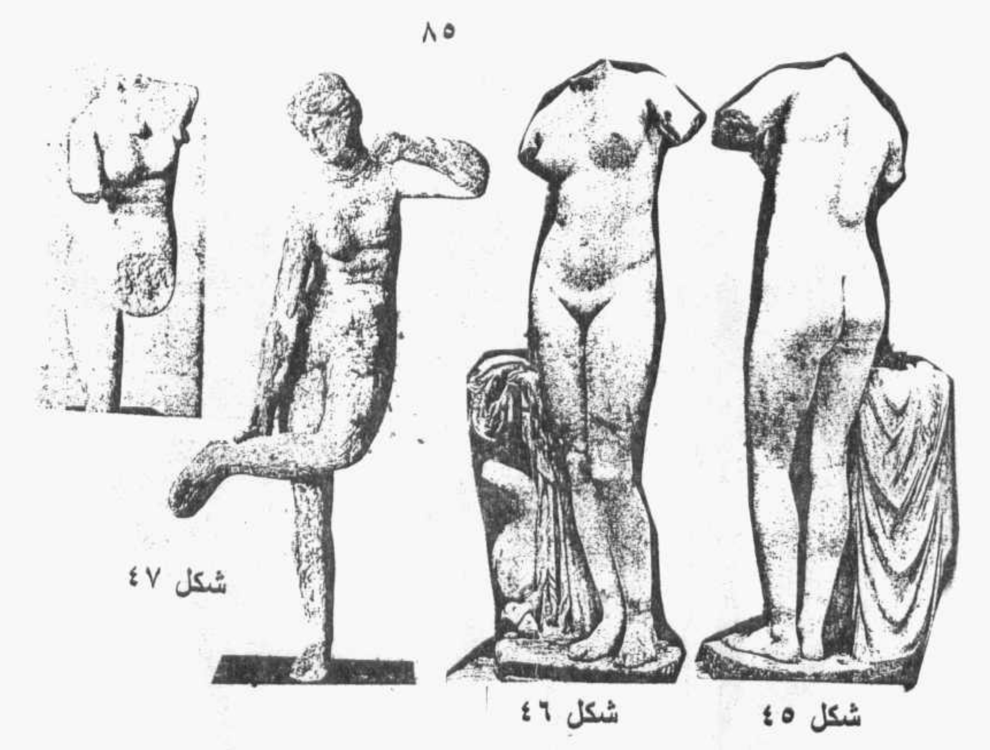
شكل ٣٩

شكل ٤٣

شكل ٤٢

شكل ٤١

شكل ٤٤



شكل ٤٧

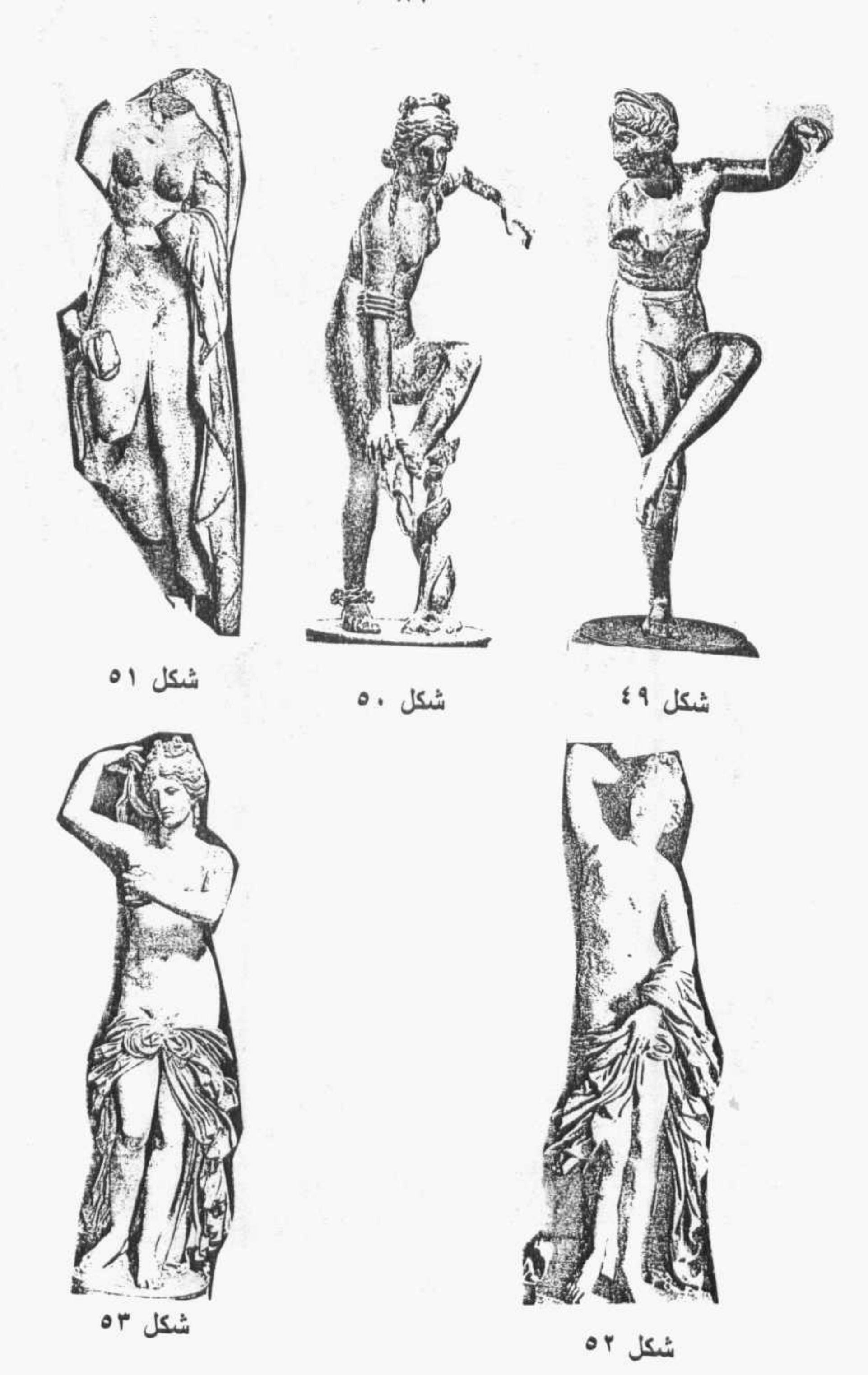
شكل ٤٦

شكل ٤٥





شكل ٤٨



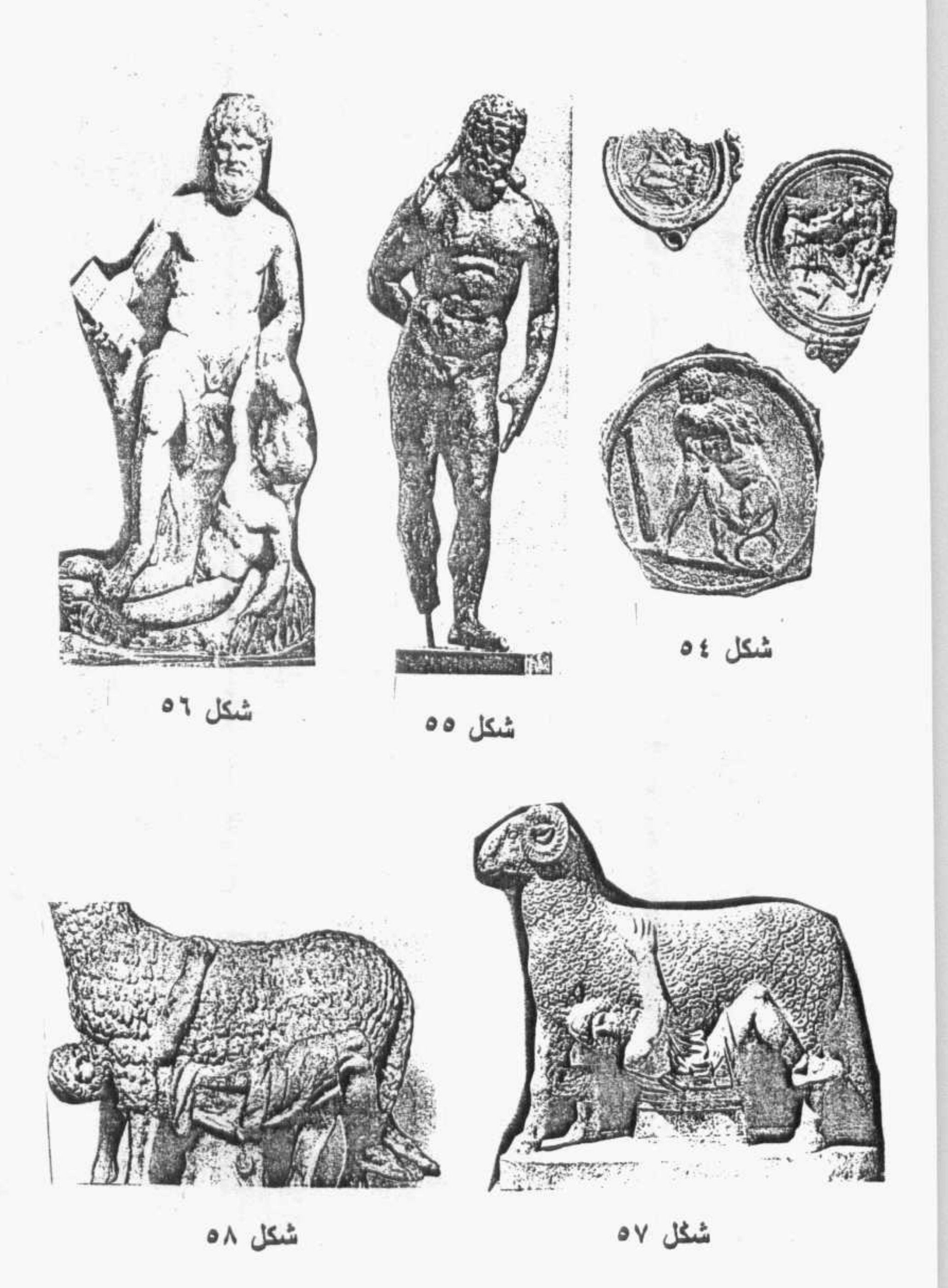
شكل ٤٩

شكل ٥٠

شكل ٥١

شكل ٥٢

شكل ٥٣



شكل ٥٤

شكل ٥٥

شكل ٥٦

شكل ٥٧

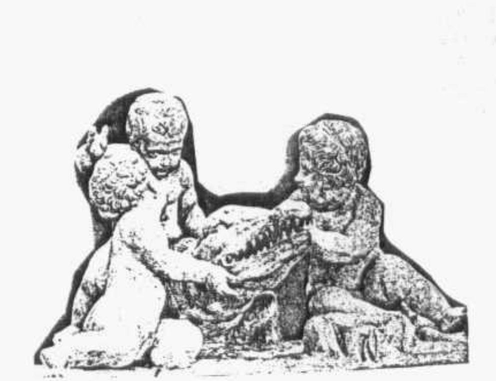
شكل ٥٨

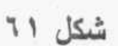


شكل ٥٩



شكل ٦٠





شكل ٦١



شكل ٦٢



شكل ٦٣



شكل ٦٤



شكل ٦٥



شكل ٦٦

الفصل الثالث

الثالوث السكندرى

- سيرابيس
- إيزيس
- حربوقراط



الثـــالوث الســـكندري

تقديـــم

نستطيع القول أن الديانة لعبت دوراً هاماً ومؤثراً فى حياة المصريين قديمـــاً حيث كانت تعتبر جزءاً مقدساً من حياتهم لا يمكن السماح بالمساس بـــه أو إهانته. لذلك عندما تولى البطالمة حكم مصر اهتموا اهتماماً كبيراً بالسلوك الدينى للمصريين وأيضاً لليونانيين، وكان من مظاهر هذا الاهتمام قيـــام بطلميوس الأول بتكوين لجنة من الكهنة المصريين واليونانيين تزعم فيهـــا الجانب المصرى الكاهن والمؤرخ مانيتون والجانب اليونانى الكاهن تيموثيـــوس. وبالـــتأكيد كان لهذه اللجنة هدف سياسى متوارى خلف القناع الدينى ألا وهو إيجاد آلهة تجد القبول والموافقة من كلا الطرفين المصرى واليونـــانى، فكـــان ظهـــور الـــثالوث المقـــدس – سيرابيس – إيزيس – حربوقراط.

الإله سيرابيـــــــــس

الأصل – التطور

تذكـــر المصـــادر القديمة أن Σεράπις أو Σάράπις ــ كما يدعى مؤخــراً ــ قــد ظهر لأول مرة فى مصر البطلمية ولكن هذه المصادر لا تعطى أية تفاصيل أخرى بشأن تحديد أصله(١).

وهناك آراء كثيرة فى هذا الصدد:

الـــرأى الأول

يـــربط نشـــأة هذه العبادة ببطلميوس سوتير ويمثل هذا الرأى المؤرخ تاكيتوس(٢) حيث يعرض أحد أكثر القصص شيوعاً عن أصل هذا الإله.

يقـــول تاكيـــتوس أنـــه أثـــناء انشـــغال سوتير فى بناء أسوار مدينة الإسكندرية ظهر له فجأة أثناء نومه شاب يزيد حجمه عن الحجم الطبيعى للبشـــر وأمره أن يرسل رجالاً لمدينة Pontus على ساحل البحر الأسود ليحضـــروا الإله الذى يجب أن تعبده الإسكندرية حتى تنعم مملكة البطالمة بالرخاء(٣).

وعـــن طـــريق تيموثيوس عرف سوتير أنه يوجد فى Sinope معبد وتمثال لجوبيتر يسمى Proserpine و Jupiter Dis وبالفعل تم إحضار هذا التمثال ووضع فى حى راقودة.

---

(١) عن المصادر القديمة التى تحدثت عن الإله سيرابيس، انظر:
P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria, Oxford, 1972, p. 246.

(٢) Tacitus, Historiae IV, 83-84.

(٣) إبراهيم نصحى، تاريخ مصر فى عصر البطالمة، الجزء الثانى، القاهرة، ١٩٦٣، ص ١٩١.

الـــــرأى الثانى

ويمـــثله بـــلوتارخ[١] الـــذى يؤكد أن هذا التمثال كان هدية من مدينة ســـينوبى رداً عـــلى هديـــة مـــن القمـــح المصـــرى فى عهد بطليموس فيلادلفوس[٢]، أى أن عبادة سيرابيس بدأت فى عهد فيلادلفوس.

الـــــرأى الثالث

يـــربط بيـــن الإســـكندر الأكبر ونشأة سيرابيس حيث جاء فى كتاب بـــلوتارخ عـــن "حياة الإسكندر"[٣] أن آمون أمره بالتوجه إلى هيكل آمون المعـــروف باسم Aion plutonios حيث رأى فى الحلم الإله فى صـورة ســـيرابيس وبالتالى أصدر الإسكندر أمراً للمعمارى Parmenion بإقامة هيكل للإله المسمى Sarpeion of parmeniskos تقرباً له[٤].

وللتغـــلب عـــلى هذه الآراء اختار الدارسين لعبادة سيرابيس تفضيل الرأى القائل بأن مؤسس تلك العبادة هو سوتير أو فيلادلفوس حيث لم يذكر أى مـــن تاكيـــتوس أو بلوتارخ أو كليمنت السكندرى وهم المؤرخين الذين ســـجلوا روايـــات عديدة عن تأسيس تلك العقيدة أى قصة تشير إلى وجود دور للإسكندر فى ذلك التأسيس[٥].

(١) Plutarchos, De Iside et Osiride 28.
(٢) Fraser, op. cit, p.247.
(٣) Plutarchos, "Bioi" Alexandros, 26, 3.
(٤) Fraser, op. cit., p. 248.
(٥) Ibidem, p. 249.

كمـــا أنـــه لا يمكـــن تجـــاهل دليل يوسيبيوس المعتمد على التسلسل التاريخى، فتاريخ هذه الحقبة فى سياق التاريخ من حيث ظهور هذه الديانة وبداية تسجيل المؤرخين الهللينستيين لها يرجع إلى السنوات الأخيرة لحكم سوتير وبداية حكم فيلادلفوس. وعلى الرغم من أن الفكرة القائلة بأن أصل ســـيرابيس قادم من وراء البحار قد لاقت تدعيماً فى العصور المتأخرة إلا أنها لم تجد الكثير من القبول فى العصور الحديثة وبالتالى ظهر رأى آخر يعتقد كثير من العلماء أنه الرأى الأصح.

الرأى الأرجح فى نشأة عبادة سيرابيس

يذكـــر تاكيتوس أن أصل هذه الديانة تنبع من مدينة منف وهذا الرأى يوافـــق عـــليه Fraser إلا أنه يرفض رأى تاكيتوس القائل بأن بطلميوس الثالث "يورجتيس الأول" هو الذى نقلها إلى الإسكندرية كما أن تاكيتوس لم يوضـــح أو يســـجل مما كان يتكون هذا الأصل الذى يرجع لمدينة منف؟ ولكـــن يوجد قليل من الشك فى أن المصادر القديمة ربطت الإله سيرابيس بطـــريقة أو بأخـــرى بـــ Apis العجل المقدس فى مدينة منف والذى كان يرتبط بصفة خاصة بالإله بتاح إله منف ثم بعد ذلك بالإله أوزوريس.[١]

ويرى سليم حسن أن اختيار العجل أبيس (شكل ١) يرجع إلى انتشار عبادة العجول فى مصر منذ أقدم العصور وحتى انتهاء الحكم الرومانى.[٢]

حيـــث كان يعبد العجل أبيس فى منف والعجل منفيس فى عين شمس والعجـــل بوخيس فى أخميم وبالتالى فإن عبادة الإله أوزير – حابى الذى

---

(١) Polybius. Histories XV. 27. 1; 29, 8.

(٢) سليم حسن، مصر القديمة، ج١٤، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٠٧.

يمـــثل العجل المقدس أبيس بعد موته واتحاده مع أوزوريس كانت معروفة لدى الإغريق الذى جاءوا إلى مصر قبل وصول الإسكندر (١).

وبالـــتالى وقـــع اختيار بطلميوس سوتير على هذا الإله ليكون أساس العبادة الجديدة لسهولة إدخال بعض التعديلات عليه ليسهل تقبل الإغريق له حيـــث كـــان مـــن السهل إقناع الإغريق بأن الإله اليونانى Dionysos Zagreos مـــا هـــو إلا صورة مقابلة لأوزوريس لذلك كان الإله المحلى أوزير – ابيس (أوسر – حابى) هو الأصلح ليكون الأساس الذى تقوم عليه العـــبادة الجديدة التى تجمع بين معتقدات المصريين والإغريق بحيث يرى فيها المصريون أوزوريس والإغريق ديونيسوس(٢).

ولـــم يتبق بعد ذلك سوى إيجاد التسمية المناسبة لذلك حرف اسمه من أوزيـــر – أبيـــس إلى سيرابيس ليكون سهلاً على اللسان الإغريقى وربما أعتقد الإغريق أن حرف الـــ O وهو أول حروف Osir-Apis ما هو إلا أداة التعريف وبالتالى حذفت وأصبح الاسم Sir-Apis (٣).

ومما يؤكد أن الإله أوزير – أبيس كان له منزلة كبيرة عند الإغريق قبل أن يصبح بطلميوس ملكاً تلك البردية اليونانية القديمة وهى عبارة عن (لعنة)كتبتها امرأة يونانية فى مصر تسمى Artimisia تطلب فيها الانتقام

---

(١) وفـــاء أحمـــد الغنام، وسائل التعبير الفنى عن الآلهة المصرية فى مصر البطلمية والـــرومانية، رســـالة ماجســـتير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، ١٩٨٥، (غير منشورة)، ص ٢٩٦.

(٢) G. Clerc-J.Leclant, Sarapis, in: LIMC VII, 1994, Nr. 234, pp. 689-692.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٩٦.

وتستنجد بالسيد الحاكم أوزير –أبيس وهى تستنزل اللعنات على الرجل الذى ولدت منه ابنة توفيت ورهن جثتها ولم يف بوعده(١).

وعلى الرغم من ذلك فإن Lehmann-Haupt (٢)حاول أن يثبت أنه إله بابل (Shar-apis) ولكن تلك النظرية تبدو أنها لا تروق ولا تعجب علماء التاريخ الأشورى الآخرين(٣).

كما حاول العالم الألمانى Wilcken (٤) أن يثبت أيضاً وجود صلة بين سيرابيس والإله البابلى شار–أبيس وإلى عدم وجود علاقة أو ارتباط بين سيرابيس وأوزير – أبيس الذى ذكرته أرتميسيا فى البردية "لكنه سرعان ما عدل عن هذا الرأى وأقتنع أن سيرابيس معبود الإسكندرية كان إله العالم الآخر الذى يعبد فى المعبد الموجود فوق مقابر العجول المحنطة بالقرب من مدينة منف"(٥).

ورغم انتشار عبادة سيرابيس بين المصريين والإغريق فى مصر فإن المؤرخ Macrobuis يرى أن المصريين تقبلوا عبادة سيرابيس وهم كارهين له وعلل رأيه هذا بأن معابد سيرابيس ما عدا الإسكندرية تقع دائماً خارج أسوار المدن المصرية، إلا أن فيلكن يرفض هذا الرأى ويؤكد أن معابد (سيرابيوم) فى مصر كانت تقام خارج المدن عند حافة الصحراء

(١) Bevan, E., A History of Egypt under the Ptolemaic Dynasty, London, 1927, p.43.

(٢) H. Lehmann, Serapis Contra Oserapis, In: Klio IV, pp. 396-401.

(٣) Bevan, op. cit., p. 43.

(٤) Wilcken, Serapis und Osiris-Apis, in: Archiv III, 3, 1904, pp. 249-251.

(٣) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ١٨٣.

لأنهـــا معـــابد خاصة بإله الموتى وبالتالى كانت تقام بجوار المقابر مثلما الحال فى معبد السرابيوم بمنف(١).

وبالـــرغم مـــن كل ما سبق فإنه يمكن اعتبار سيرابيس إله مستحدث وجديد على الديانة المصرية حيث أنه لم يحتفظ من الأصل المصرى سوى بالاسم الذى حدث له هو الآخر شئ من التغيير، أما الجوهر المصرى فلا يوجد بأى جانب من جوانب سيرابيس ويؤكد ذلك مخصصاته التى ليس لها أى دلالـــة مصـــرية"وكذلـــك خلو ديانته من الأساطير مما يؤكد أنها ديانة مصطنعة ومستحدثة حيث لا يربطه بالإله المصرى أو سر – حابى سوى الاسم فقط"(٢).

كمـــا أن الإلـــه المصرى أوزير – أبيس الذى كان يمثل اتحاد العجل أبيـــس بعـــد موتـــه بأوزوريس يتفق فى ذلك مع كل الآلهة والبشر الذين يتحدون مع أوزوريس بعد موتهم إلا أن أبيس كان يمثل القرين الحى للإله بـــتاح ـــ إله منف ـــ الذى كان دائماً على شكل مومياء. كما أن عبادة كل من أوزوريس وأبيس كانت مستقلة وقائمة بذاتها إلا أنه منذ الأسرة الثامنة عشـــر تـــأكدت عبادة أوزوريس أبيس كإله واحد بواسطة كهنة أبيس فى منف(٣).

---

(١) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢) وفاء الغنام، المرجع المسابق، ص ٢٩٧.

(٣) نفس المرجع.

اشتراك سيرابيس مع الآلهة الأخرى

بالنسبة للآلهة اليونانية فإن الآلهة زيوس، هاديس واسكليبيوس وغيرهم يعدون من العناصر التى تتألف منها طبيعة سيرابيس[١].

ولقد وجد فى النقوش التى وجدت فى بقايا معبد يونانى بنى بالقرب من الطريق الممهد المتصل بسيرابيوم ممفيس ومعبد Anubis [٢] والتى يظهر من شكل حروفها أنها ترجع لوقت متأخر قبل عام ٣٠٠ ق.م وفى هذه النقوش نجد أن اليونانيين يتقدموا بالشكر لسيرابيس على شفائهم مما يؤكد ارتباطه بإله الطب والشفاء اليونانى اسكليبيوس[٣].

أما بالنسبة للآلهة المصرية فإن إيزيس وحربوقراط (شكل ٩-١٠) كونوا مع سيرابيس ثالوثاً مقدساً وهذا يدل على التأثير المصرى فى هذه العبادة حيث أن فكرة الثالوث قديمة العهد فى الديانة القديمة[٤].

وبعد انتشار عبادة سيرابيس خارج مصر وخاصة فى العالم الإغريقى ظل الأصل المصرى واضحاً رغم التأثيرات الهللينية التى أدخلت عليه، حيث كان يشترك دائماً مع آلهة مصرية المنبع والنشأة مثل إيزيس وأنوبيس وحورس والعجل أبيس كما أنه كان يحل محل أوزوريس فى العالم السفلى[٥].

---

(١) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢) J.Cl. Grenier, Anubis alexandrin et romain, EPRO 57, Leiden, 1977.

(٣) Bevan, op. cit, p. 45.

(٤) Cleopatar's Egypt. Age of the Ptolemies 1988. The Brooklyn Museum, No. 102, pp. 208-209, Pl. XXIX.

(٥) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ١٩٠

صور سيرابيس

١- الصورة المصرية الفرعونية (أوزير - أبيس)

كان الإله أوزير - أبيس يجمع بين العنصر البشرى والحيوانى حيث كان على شكل رجل له رأس ثور يتوسط قرنيه قرص الشمس الذى تتقدمه حيـة الصـل وعـادة يمسـك بصولجان، هكذا كان يظهر دائماً فى الفن المصرى[١].

٢- الصورة المصرية البطلمية (سيرابيس)

كانت هذه الصورة تأخذ صورة العجل المقدس أبيس (شكل ١) وذلك لـكى يتقـبله المصـريون الذين تعودوا على عبادة الحيوانات منذ القدم. وافضـل النماذج للعجل أبيس هو ذلك التمثال الذى عثر فى منطقة عمود السوارى بالقرب من معبد السرابيوم[٢].

وهذا التمثال من المصنوع حجر الديوريت الأسود ويظهر الإله واقفاً وقفـة أمامية يتوسط قرنيه قرص الشمس تتقدمه حية الصل المقدسة وتأخذ الأذن شكل البوق لتدل على قدرة الإله على سماع جميع الدعوات الموجهة إليـه[٣]. أمـا الـبطن فتسندها دعامة عليها نقش يشير إلى أن هذا التمثال عبارة عن إهداء من الإمبراطور الرومانى هادريان للسكندريين (شكل ١). وقد ظهر سيرابيس بهذه الصورة فى العديد من التماثيل البرونزية.

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٩٧.

(٢) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٩١-١٩٤.

(٣) J.-Y. Empereur, A short Guide to the Graeco-Roman Museum Alexandria, Alexandria 1995, p. 6 fig. 8.

كذلـــك ظهـــر سيرابيس فى هيئة تجمع بين الشكل البشرى والحيوانى حيـــث يظهـــر أمـــا مرتدياً الملابس المصرية أو ملابس أخرى وخاصة رومانية. حيث يضم المتحف اليونانى الرومانى تمثالاً من التراكوتا يحمل صورة نصفية لرجل برأس ثور يرتدى زى عسكرى رومانى يتوسط قرنيه قرص الشمس تزينه من الأمام حية الصل وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار الصـــورة الأخيـــرة تمـــثيلاً وتجسيداً للصورة المصرية القديمة لأوزير – أبيس[١].

٣- الصورة الإغريقية لسيرابيس

رغم اختلاف الآراء حول أصل التمثال كما سبق، إلا أنه يوجد نموذج أساســـى يمـــثل الإله سيرابيس حيث يبدو بشكل رجل عجوز جالساً على العـــرش فى زى يونـــانى مكون من خيتون طويل يعلوه هيماتيون واسع ويحمـــل وجهـــه مســـحة من الهدوء وله لحية وقورة تحيط بوجهه وشعر الرأس كثيف[٢] واستمر هذا الشكل فى العصر الرومانى[٣] (شكل ٢-٦).

(١) W. Hornbostel, Serapis. Studien zur Überlieferungsgeschichte, den Erscheinungsformen und Wandlungen der Gestalt eines Gottes (Etude Prel. XXII) Leiden, 1973, p. 183.

(٢) Tinh, T. T.V., Sérapis Debout, Corpus des Monuments de Sérapis Debut et Étude iconographique, E.J. Brill, Leiden, 1983, p. 245, fig, 260.

(٣) H.R. Goette. Kasierzeitliche Bildnisse von Serapis Priestern, MDAIK 45, 1989, pp. 173-186.

الإلهة إيزيـــــس

الأصل – التطور

طبقاً للأساطير المصرية فإن إيزيس هى ابنة جب إله الأرض ونوت إلهـــة السماء وأخت كل من أوزوريس وست وكذلك زوجة أوزوريس وأم حـــورس، وعـــرفت عبادتها فى مصر منذ عصر ما قبل الأسرات وكانت الإلهـــة الرئيسية لإقليم مصر الثانى عشر (سمنود) وهذا لا يعنى أنها إلهة محلية بل على العكس كانت إلهة مصر كلها.

وقـــد كـــان يرمز لها أحياناً ببقرة أو صقر أو بالعقدة التى استخدمت كـــتميمة الـــتى ظـــلت تستخدم حتى العصر اليونانى الرومانى وإن كانت مستعارة ومأخوذة من حتحور إلهة المرح والموسيقى(١).

وفى الواقـــع فإن إيزيس كانت معروفة بالفعل فى العالم اليونانى قبل ظهور سيرابيس بأكثر من قرن(٢).

ويؤكد ذلك قيام الإسكندر بتأسيس معبد الإسكندرية لإيزيس المصرية. وطبقاً للمعتقدات المصرية واليونانية كان يجب وجود زوجة للإله الرئيسى لـــلديانة الســـكندرية الجديـــدة ألا وهو سيرابيس ولم يكن يوجد أفضل من إيزيس لتقوم بهذا الدور حيث أن إيزيس هى زوجة أوزوريس، وسيرابيس لم يكن إلا صورة من أوزوريس كما كانت إيزيس تتمتع بمكانة عالية لدى المصريين طوال عهد الأسرات إضافة إلى انتشارها فى العالم الإغريقى.

---

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق. ص ١٢٦.

(٢) Fraser. op. cit. p. 260.

وكانت أسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس من أشهر الأساطير فى الديانة المصرية كما كان لها أثر كبير فى نفوس المصريين الذين تصوروا واعتقدوا أن إيزيس ستمنحهم حياة ثانية كما منحت زوجها أوزوريس(١).

وقد كانت إيزيس فى العصر الهللينستى أعظم إلهة بين الآلهة جميعاً حيث كانت المرأة المشهورة فى كل العالم المعروف فهى سيدة الجميع التى ترى كل شئ، وتسيطر على الجميع، وملكة العالم المسكون، ونجمة البحر، وتاج الحياة والقانون، ومنقذة العالم، وهى الجمال و السعادة والصدق والحكمة والحب(٢).

علاقة إيزيس بالآلهة وملكات البطالمة

لقد كان الإغريق يشبهون إيزيس بالإلهة بديمتر Demeter وفى عهد البطالمة كانوا يشبهونها بالإلهة بأفروديتى وهيرا وكذلك أثينا ومما يؤكد مكانة إيزيس عند البطالمة تشبه الملكة أرسينوى الثانية بها حيث كانت النقوش الخاصة بالإهداءات تصفها بأرسينوى الإلهة فيلادلفوس أو أنها إيزيس أرسينوى فيلادلفوس. كما تشير الكثير من الأدلة الأثرية أن كثيرات من ملكات وأميرات البطالمة تشبهن بإيزيس من خلال الطراز الإغريقى(٣) (شكل ٣٥-٣٧).

ولقد كان لتأثر أميرات البطالمة بإيزيس منذ عهد أرسينوى الثانية أثره الكبير فى نشر وتأكيد عبادة إيزيس بين الإغريق حتى جاء عهد بطلميوس

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٣.
(٢) سليم حسن، المرجع السابق، ص ٢١٨.
(٣) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٤.

السادس (فيلوميتور) فأصبحت إيزيس أهم آلهة ثالوث الإسكندرية بدلاً من سيرابيس[١].

ومـــن الواضح أنه قد تم الربط منذ بداية الديانة الجديدة بين سيرابيس وإيـــزيس معاً وليسا منفردان إلا أن سيرابيس وليست إيزيس هو الذى تم اختياره ليعبر عن احتياجات سوتير[٢].

وممـــا يؤكـــد ذلك أن بطلميوس الثالث (يورجتيس) عندما أسس معبد السرابيوم أهداه إلى سيرابيس وحده.

كمـــا أن الإهـــداءات المقدمـــة لسيرابيس وإيزيس دائماً ما يظهر اسم ســـيرابيس فيها أولاً. وهذه السيادة لسيرابيس على إيزيس تلاحظ كذلك فى العـــبادة المصرية فى ديلوس[٣] بينما فى العصر الإمبراطورى فى إيطاليا تمتعت إيزيس بالكثير من الشعبية[٤].

وقـــد كـــان يـــنظر لسيرابيس وإيزيس ــ طبقاً للبرديات التى ترجع لمنتصف القرن الثانى ق.م من منف ــ على أنهما قوة كونية عالمية حيث عثر على رسالة فى سرابيوم منف يذكر طالب الالتماس لفيلوميتور "ولعل إيـــزيس وسيرابيس، الآلهة الأعظم بين الآلهة، أن يمنحوك وأولادك حكم جميع البلاد التى تشرق عليها الشمس للأبد"[٥].

---

(١) نفس المرجع.

(٢) Fraser, op. cit, p. 260.

(٣) Ph. Bruneau, Recherches sur les cultes de Delos, Paris, 1970, p. 433.

(٤) F. Dunand, Le Culte d'Isis dans Le Bassin Oriental de la Mediterranee I (Et. Prel. XXVI, 1973), Pl. XI, 1.

(٥) Ibidem. p. 261.

وكانت معظم الهياكل ــ التى تم إهداؤها فى الإسكندرية ــ قد أهديت إلى سيرابيس وإيزيس فقط كما أن النماذج العديدة من الفخار ــ التى قدمت كــنذور وتصور إيزيس وهى ترضع حربوقراط ــ تثير الإعجاب الكبير الــذى حظيت به إيزيس وأبنها من الشعب المصرى بكل فئاته. واستمرت شــعبيتها بصورة كبيرة فى العصر البطلمى المتأخر وامتدت حتى الحقبة الــرومانية حيث سادت النماذج الشخصية المصنوعة من الفخار تلك الفترة ويرجع عدد كبير منها لمنطقة الفيوم(١).

وقد كانت جزيرة فيلة من أهم أماكن عبادة إيزيس فى عهد البطالمة(٢) ومــن المــرجح أن يكــون الــبطالمة قد أقاموا معابد كثيرة لإيزيس فى الإســكندرية ومــا يجاورهــا حيث عبدت مع سيرابيس أو باعتبارها إلهة فــاروس الحامية (إيزيس فاريا). كذلك كان لإيزيس معابد كثيرة فى مصر مــثل ذلك المعبد الذى شيده لها أبولونيوس فى فيلادلفيا بالفيوم كما يظهر اسم إيزيس فى الوثائق البطلمية والرومانية أكثر من الآلهة الأخرى كما أن تماثيلها البرونزية والفخارية كانت كثيرة كما ظهرت كثيراً على الخواتم(٣).

وبعد ظهور المسيحية وأثرها الكبير فى إزالة الوثنية وما يرمز لها من آلهــة مثل زيوس – أبوللو – سيرابيس يلاحظ أن إيزيس هى الوحيدة التى احــتفظت بعرشها بعد سقوط الوثنية حيث أدخلت عبادة العذراء قبل تدمير

---

(١) V.T.T. Tinh, Isis Lactans Copus der Monuments Greco-Romanis d'Isis allaitant Harpocrates, Leiden, 1973, pp. 72 ff.

(٢) عزت قادوس، آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية، ٢٠٠١، ص ص ٢٠٣-٢٢٩.

(٣) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٦.

الســـرابيوم وبالتالى انتقل اتباع إيزيس إلى عبادة أم أخرى لهم "ويؤكد ذلك وجود أمثلة متنوعة من تماثيل إيزيس قد استخدمت للبتول مريم"(١).

صور إيزيس

كانت معظم صور إيزيس تدل على الأمومة حيث عثر لها على تماثيل كثيرة تمثل هذه الصفة فيها كما نقشت على جدران المعابد على هيئة امرأة جالسة ترضع طفلها الجالس على ركبتيها(٢).

وقــد ظهــرت فى العصر الفرعونى يعلو رأسها غالباً تيجان وأغطية رأس حيث كانت تصور أحياناً برأس امرأة يعلوه تاج من حيات الصل أو تاج مصر العليا والسفلى المزدوج مزوداً بالريشة أو قرنا كبش أو بقرة كما يظهر أحد ثدييها أحياناً عارياً للدلالة على الأمومة (شكل ١٣-١٤).

أمـــا فى العصـــر اليونانى الرومانى فبالرغم من احتفاظها بصورتها الأساســـية الفـــرعونية فقد تعرضت للتأثير الهيللنستى ليس فقط من حيث الملـــبس الذى من المحتمل أن يكون من تصميم أحد الفنانين اليونان ولكن أيضـــاً مـــن حيـــث الحيوية والرشاقة. حيث كان يظهر فى تماثيلها غالباً الـــتونيك الطويل والعباءة مع وجود ثنايا الثوب فوق الصدر بين النهدين(٣) (شكل ١٥-٢٠).

---

(١) K. Weitzmann, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, New York, 1978, p. 189.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٣) Breccia, EV., Monments de Lé Egypte Greco-Romaine, Vol. II, Officine Dell istituto italiano d' Arti Grafiche, Bergamo, 1934, p.19.

ويمكن تقسيم صور إيزيس فى العصرين اليونانى الرومانى إلى:

١- صور فرعونية الأصل استمرت بدون تغيير

ويندرج تحت هذا النوع:

أ- صورة إيزيس ترضع حربوقراط الجالس على حجرها حيث تشبه هذه الصورة الأصل المصرى من حيث المخصصات والثوب الذى يصل إلى كاحل القدم كما تحمل ملامح النحت المصرى الفرعونى حيث عثر على تمثال من الجرانيت فى فيلاهادريان يمثل إيزيس بهذه الصورة يعلو رأسها التاج الحتحورى[(١)] (شكل ١٩).

ب- صورة إيزيس وهى ترفرف بجناحيها خلف الموتى كما ظهرت بهذه الصورة على المومياوات وأغطية التوابيت.

ج- صورة إيزيس ترتدى التيجان الفرعونية مثل تاج الآلهة حتحور المكون من قرنى بقرة بينهما قرص الشمس تعلوه أحياناً ريشة مزدوجة حيث ظهرت بهذه الصورة على مقبض مسرجة على العملة السكندرية الرومانية كما ظهرت مرتدية غطاء على شكل أنثى طائر العقاب الذى ظهر أيضاً مع صورة برنيكى وكذلك كليوباترا[(٢)].

٢- صور فرعونية حدث لها تغيير بسيط

من أهم هذه الصور صورة إيزيس وهى ترضع حربوقراط، ويظهر الاختلاف فى شكل العرش والرداء الذى أصبح واسعاً وذى طيات كثيرة به عقدة على الصدر كذلك يظهر حربوقراط متحركاً بعد أن كان ساكناً فى

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٢) نفس المرجع، ص ١٣٣.

الصــــورة الفرعونية، كما اختلف أسلوب النحت حيث أصبح هناك استدارة فى جسد إيزيس وحربوقراط.

٣- صور جديدة لها أصل فرعونى: من أهم هذه الصور

أ- إيــزيس - كــانوب: حيــث تظهر على بعض قطع العملة السكندرية الــرومانية كمــا ظهرت بجوار أوزوريس كانوب أحياناً ومع أشكال أخرى أحياناً أخرى.

ب- إيــزيس - أبيـــس: أدى اقتران إيزيس بالآلهة "أيو" إلى اقتران أبيس بإيزيس حيث ربط هيرودوت بين أبيس وأبافوس، ابن أيو وبما أن أيو هى إيزيس وأبافوس هو أبيس وبما أن إيو هى أم أبافوس، إذن إيزيس هى أم لأبيـــس. يؤكد ذلك الأساطير المصرية القديمة التى تروى أن إيــزيس قامت بتحويل نفسها إلى بقرة وتحويل حربوقراط إلى العجل أبيس لتتمكن من دخول أحد معابد أبيس فى منف[١].

٤- صور مستحدثة ليس لها أصل فرعونى: من أهمها

أ- إيــزيس - ديمـــتر: يعتبر هذا الارتباط أقدم ارتباطات إيزيس بالآلهة الأجنبية يؤكد ذلك عدم ذكر هيرودوت لأسم إيزيس معتقداً أن إيزيس لـــم تكن سوى ديمتر كما يعتقد بعض الكتاب المحدثين أن ديمتر هى إيزيس التى أحضرت إلى اليونان منذ عصر الأسرة الثامنة عشرة ثم تأغــرقت بعـــد ذلــك ويؤكد هذا الارتباط أن كلتاهما ربة للخصوبة والزراعة كما أنهما مرتبطان بالأمومة حيث كانت تسمى ديمتر "ديمتر

---

(١) نفس المرجع، ص ١٤٠.

حاملة الطفل Demeter-Kourophoros" وبينما تظهر إيزيس وهى تبكى على أوزوريس مثلما تبكى ديمتر على برسفونى[١].

ومن أشهر صور إيزيس – ديمتر تلك الصورة التى تظهر فيها مرتدية زياً إغريقياً عبارة عن ثوب طويل مشدود برباط تحت الصدر تغطى رأسها بطرحة لتدل على أن الطبيعة تخفى عن الإنسان أسرارها وفوق رأسها زهرة اللوتس وتمسك فى يدها اليمنى سنبلتى قمح[٢].

كما تظهر إيزيس – ديمتر فى صورة أخرى ممسكة بالشعلة الطويلة المستندة على الأرض وترتدى التاج الحتحورى (شكل ٢٥، ٣٢-٣٤).

كما تظهر إيزيس – ديمتر بشكل ثعبان الذى كان من مخصصات ديمتر أو من رموزها للدلالة على أن الإلهة تسكن الأرض[٣] (شكل ٢٧).

ب- إيزيس – أفروديتى: أدى ارتباط الإلهة إيزيس بالإلهة حتحور منذ العصر الفرعونى إلى ارتباط إيزيس بالإلهة أفروديتى.

وذلك لأن حتحور هى إلهة الحب والمرح وبالتالى فهى تشبه أفروديتى التى تقوم بنفس الوظيفة بين الآلهة اليونانية.

وقد أدى هذا الاقتران إلى ظهور صور تمثل هذه الحالة

---

(١) عزت قادوس، التماثيل البرونزية الصغيرة، دراسة لمجموعة المتحف اليونانى والرومانى بالإسكندرية، مجلة كلية الآداب، سوهاج، جامعة أسيوط، العدد ١٦، يونيو ١٩٩٤، ص ص ٣٨-٤٢.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٥٢.

(٣) Breccia, Monuments, fig. 29.

١- إيزيس - افروديتى ترتدى ملابسها كاملة (شكل ٢٦)

انتشـــر هذا النوع فى سوريا أكثر من مصر حيث ظهرت فى سوريا ترتدى رداء واسع له أكمام تعلوه عباءة بها طيات كثيرة حول خصرها كما يظهر بوضوح التاج الحتحورى، وهذه الصور من البرونز. أما فى مصر فـــترتدى خيـــتون وهيمـــاتيون واليدان ملتصقتان بالجسم وهى صور من التراكوتا.

٢- إيزيس - أفروديتى عارية جزئياً

حيـــث تظهر مرتدية ثوباً طويلاً يعلو رأسها تاج يشبه أوراق النخيل يتوســـطه تاج حتحور وتمسك بطرف الثوب من الأمام مرفوعاً كاشفاً عن عورتها (شكل ٣٠-٣١).

٣- إيزيس - أفروديتى عارية تماماً[١]

وذلـــك لأنها كانت إلهة الحب والجمال والإثارة ويلاحظ وجود تميمة عـــلى صدرها علل وجودها بردريزية Perdrizet بأنها نوع من الحماية للإلهة التى تحتاجها وهى عارية أكثر من احتياجها لها عندما تكون مرتدية ملابسها[٢].

وعلى الرغم من وجود تماثيل نصفية لإيزيس فى مجموعات التراكونا فى الإسكندرية إما فوق قاعدة مستديرة أو فوق أوراق الأكانتوس بمفردها أو بصـــحبة حـــورس الرضيع استخدمت كمقابض للمسارج، إلا أنه يوجد تمثال نادر لها عبارة عن وعاء كبير ذو قاعدة مزخرفة بأوراق الأكانتوس وحـــول فوهته يلتف ثلاث تيجان من الورود تتدلى منها أشرطة كما يظهر

---

(١) J.Y. Empereur, L'ABC daired' Alexandire, Paris, 1998, p. 72.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ١٥٨.

الجــزء العــلوى للإلهة إيزيس حيث الرأس مزينة بالتسريحة المألوفة كما تقــوم بحمــل حورس الصغير على الذراع الأيسر حيث ينظر إليها بلطف مداعــباً ثديها الأيسر وفى اليد الأخرى المرفوعة تمسك الإلهة حزمة من سنابل القمح(١).

كمــا ظهرت إيزيس فوق عرش ذو مسند عالى يرتفع على شكل عقد فى الوسط وتحمل إيزيس التسريحة المعتادة والتاج المدعم بأوراق الهيدرا أو حــزم الــورد وتقــوم بإرضاع أبيس الصغير وفى الجانب الأيسر من العرش يسند شخص ربما يكون حربوقراط (٢).

(١) Breccia, op. cit, p.20, fig. 38.

(٢) Ibidem, fig. 37

الإله حربـــــوقراط

الأصل – التطور

مما لا شك فيه أن عملية إيجاد ثالوث سكندرى مقدس[١] لم تكن صعبة خاصـــة بعد إيجاد الثنائى سابق الذكر (سيرابيس – إيزيس) حيث اتجهت الأنظار بطبيعة الحال إلى طفل إيزيس من زوجها أوزوريس والذى عرفه المصـــريون باســـم حـــورس الصـــغير "إلا أن الإغريق أطلقوا عليه اسم هاربوكـــراتس وهـــو إحدى الأشكال والصور التى عبد تحتها حورس قبل اتحاد الوجهين القبلى والبحرى"[٢] (شكل ٤١).

ورغـــم أنه يختلف عن حورس بن إيزيس إلا أن هذا الاختلاف كان اخـــتلافاً شـــكلياً فقـــط مع الاحتفاظ بالجوهر وقد ذكر هذا اللقب فى متون الأهـــرام كحالة منفردة من صور حورس حيث أطلق عليه "حورس الطفل الرضيع، إصبعه إلى فمه"[٣].

وتذكر بعض الأساطير أن حربوقراط هو ابن الإله حورس من الإلهة رعت تاويت التى كانت تعبد فى صورة أنثى فرس النهر.

ولكن يرى بلوتارخ[٤] أن حربوقراط هو ابن إيزيس من أوزوريس.

وقد عرف المصريون حربوقراط بصور عديدة مثل إيحى وسماتاوى – باخرد وحورس – رع وغيرها من الصور الأخرى كذلك أرتبط حورس

---

(١) S.A.B. Mercer, The religion of ancient Egypt, London, 1949, p. 237.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق ص ٢٠٠

(٤) Plutarchos, De Iside et Osiride 19

بإلـــه الشـــمس الذى كان على شكل طفل يخرج من زهرة اللوتس واضعاً إصبعه فى فمه مع وجود خصلة من الشعر على جانب جبهته الأيمن. ومنذ عهد الدولة الحديثة بدأ الكهنة ربط حربوقراط بالآلهة المحلية الأخرى مثل آمـــون تحت اسم حور - آمون ومع نهاية عصر الأسرات بدأ حربوقراط فى السيطرة على صفات ومخصصات حورس حتى جاء وقت ما كان من الصـــعب فيـــه معـــرفة أو تحديـــد أى صور حورس هى المقصودة فى النصوص والنقوش"[١].

ويذكـــر إبـــراهيم نصحى أنه كان للإله حورس صور متعددة أهمها صورتان الأولى تمثل حورس الأكبر الذى كان شكل رجل له رأس صقر ويـــرتدى تـــاج الوجهيـــن القبلى والبحرى، والصورة الثانية تمثل حورس الصـــغير الذى كان على شكل طفل يضع إصبعه فى فمه لتدل على صغر سنه[٢].

وقـــد كـــان حورس الأكبر أعظم من حمل اسم حورس كما كان إله ليـــتوبوليس (إدفـــو)[٣]، أما حورس الطفل فكان إله Buto [٤] ورغم عدم وجـــود صـــلة بينهما من جهة النشأة إلا أن حورس الطفل استفاد من نفوذ وسلطان حورس الأكبر حتى أصبح ينافسه فى هذا النفوذ والسلطان.

---

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٢.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٧.

(٣) عزت قادوس، آثار مصر فى العصرين اليونانى والرومانى، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ٤٠٧-٤٢٠ .

(٤) انظر تقارير حفائر جامعة طنطا، كلية الآداب فى مدينة بوتو بمحافظة كفر الشيخ.

علاقة حربوقراط بالآلهة والحيوانات

اشـــترك حربوقـــراط مع الآلهة المحلية المصرية مثل آمون واشترك وارتـــبط كذلك بالبطل الإغريقى هيراكليس والإله أبوللو كما قدم لليونانيين فى صورة إغريقية وبالتالى أقبلوا على عبادته(١).

ورغـــم كـــل ذلك ألا أنه ظل فى نظر المصريين مصرياً أصيلاً مثل إيـــزيس كمـــا كـــان أقرب الثالوث إلى قلوب الشعب خاصة بين الطبقات الســـفلى بمـــا كـــان يمتاز من العطف الإنسانى عكس سيرابيس الذى كان مشـــهوراً، بالعظمـــة وإيـــزيس التى اشتهرت بما كان يحيط عبادتها من الغمـــوض والأســـرار. وعـــلى الـــرغم مـــن الحفائر التى قام بها متحف الإســـكندرية فى ٢٨ أكتوبر ١٩٤٥م والتى كشفت عن أدلة تشير إلى قيام بطـــلميوس الرابع بتشييد معبداً لحربوقراط(٢) إلا أنه لا يوجد أى معبد بنى خصيصاً لحربوقراط حيث كان يشترك مع آلهة أخرى فى معابدها(٣). حيث ارتـــبط فى فيـــلة بإيزيس وسيرابيس، وفى قفط بإيزيس وبان، وفى الفيوم بإيـــزيس وســـيرابيس وسوخوس إلا أنه على الرغم من ذلك كان له كهنة يقومـــون بخدمته كما كانت تقدم له القرابين منفرداً(٤). وقد استمرت أهمية حربوقراط فى الفترة اليونانية الرومانية واستمر كذلك بعد ظهور المسيحية وانتشرت عبادته فى بلاد اليونان وأسيا الصغرى وروما وصقلية وبومبى

---

(١) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢) نفس المرجع، ص ٢٠٩.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٢.

(٤) I. Torok, Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt, 1995, p. 77.

ومالطـــة..... إلـــخ. إلا أنه على الرغم مما سبق فإنه يمكن القول أن الإله حربوقـــراط مـــن الآلهـــة المصـــرية التى استحدثت فى العصر البطلمى الـــرومانى لتناســـب الديانـــة ولتضـــيف بعداً وتأثيراً جديداً على الفريقين المصرى واليونانى(١).

صور حربوقراط

أولاً: الصور ذات الأصل المصرى

تـــتميز هذه الصورة بظهور حربوقراط عارياً واضعاً إصبعه فى فمه مع وجود خصلة من الشعر على جانب جبهته اليمنى أو يظهر جالساً فوق زهـــرة الـــلوتس الـــتى كانت تمثل رمز الميلاد والبعث فى مصر القديمة وبالتالى فإن وجود إله الشمس الطفل بازغاً منها يدل على أن الشمس تولد كل يوم(٢) (شكل ٤٣-٤٥).

ثانياً: الصورة الجديدة

ممـــا لا شـــك فيه أن تأثر صور حربوقراط بالفن اليونانى الرومانى أكســـبه بعـــض المخصصات الجديدة خاصة تطابقه مع آلهة أخرى وكذلك عمل تماثيله بطريق فنية ليست مصرية. ومن أهم هذه الصور:

---

(١) W. Budge. The Gods of the Egyptian, New York, 1969, pp. 486 ff.

(٢) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٣.

١ – الطفل حربوقراط عارياً إصبعه إلى فمه (حربوقراط السكندرى)

وأفضل مثال لهذا الشكل هو التمثال الرخامى الذى عثر عليه فى معبد الـــرأس الســـوداء بالإسكندرية(١) حيث يظهر فيه حربوقراط كصبى وليس طفلاً عارياً تماماً، سبابته اليمنى إلى فمه نصف المفتوح ووضع السبابة فى الفـــم يشير إلى صغر سنه ألا أن الإغريق فسروا هذا الوضع بأنه أمر من حربوقـــراط إلى عـــباده بالصـــمت وعدم التحدث عن أسرار ديانتهم لذلك اشتهر حربوقراط كإله الصمت(٢) (شكل ٣٨).

ويظهـــر حربوقـــراط فى هذه الصورة أيضاً وهو يثنى قدمه اليسرى ويستند بذراعه الأيسر على ما يشبه جذع شجرة مغطاة بوشاح حربوقراط ويده اليسرى تمسك بشكل غير محدد، كما أن شعره على شكل طراز شعر الإسكندر وهذا التمثال أكتسب أهميته نظراً لكبر حجمه بالإضافة إلى مادته التى نحت منها(٣) (شكل ٣٨).

٢ – حربوقراط والأوزة

وقـــد انتشـــرت هـــذه الصـــورة خاصة فى التراكوتا اليونانية ويفسر Heuzey هذه الصورة "بأن الكتابة الهيروغليفية كانت تستخدم رسم الأوزة لـــلدلالة على كلمة ابن أو S3 ولأن حربوقراط كان ابناً لإيزيس فقد صور ممـــتطياً أوزة ولكـــنه يعود فيذكر رأيه الخاص بأن كلمة S3 والتى تعنى "ابن" فى المصرية القديمة ليست تصويراً لأوزة وإنما هى تصوير للبط لأن

---

(١) Empereur, Guide, pp. 31 f. fig. 48.

(٢) P. Ballet, Terres cuites Greco-egyptiennes du Musee d'Alexandrie. Alessandria e il mondo ellenistico romano, 1995, p. 262.

(٣) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، ص ١٧٣.

الأوزة كانت رمزاً لآمون وقد اعتاد المصريون تقديمها إلى آلهتهم وخاصة إيزيس"(١).

علـى أى حال يظهر حربوقراط فى هذه الصورة يمتطى أوزة راقدة داخل كأس من زهرة اللوتس وهو شبه عارى والعباءة فوق الأكتاف وفوق الـرأس يحمـل الإكـليل المعتاد على شكل كعكة والتاج المزدوج وبراعم الـلوتس ويمسـك بيده اليسرى المرفوعة إناء كبير واسع وإصبع السبابة اليمـنى بيـن الشفتين، وأمام صدر الأوزة يوجد وعاء من اللوتس وطبق للقرابين النذرية(٢) (شكل ٤٩-٥٠).

٣- حربوقراط والحصان

عـلى الرغم من أن الفراعنة لم يستخدموا الخيول إلا لتجر العجلات الحـربية، كمـا لم يظهر فى الآثار المصرية أى صورة لفرعون مصرى يمـتطى حصان إلا أن الملك بطلميوس الرابع "فيلوباتور" صور كفرعون فوق صهوة الحصان. كذلك بالنسبة للآلهة المصرية لم يظهر أياً منها على صهوة الحصان قبل العصر الإمبراطورى إلا أن تصوير حربوقراط فوق الحصان هو النمط الوحيد الذى استمر وانتشر بينها(٣).

ويظهر فى هذه الصورة الحصان وهو يركض وعليه سرج به لمسات فنية غنية يمتطيه حربوقراط متجهاً بثلاث أرباع جسمه إلى الأمام ويظهر الوجـه متجهاً للأمام والطفل حربوقراط مكتسياً التونيكا والعباءة مربوطة فـوق الكـتف الأيمن وملقاة خلف الظهر ويمسك فى يده اليمنى المنخفضة

(١) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢) Grimm, Kunst der Ptolemäer-und Römerzeit, p. 27 Taf. 66.

(٣) وفاء الغنام، المرجع السابق، ص ٢١٣.

قدح بدون أذنين كان يستخدم فى الاحتفالات ليصب منه السوائل فى شرف الإلـــه على الأرض أو فوق المذبح ويحمل فوق الرأس المزينة بشكل جيد بالشعر المجعد إكليل كبير على شكل كعكة يعلوه التاج المزدوج بين زهور اللوتس[١](شكل ٤٩).

كما يوجد صورة أخرى يظهر فيها الحصان وهو يرفس ويوجد تحت الحوافر درع ويحمل حربوقراط أسفل الذراع اليمنى الإناء المعروف ولديه كذلك الإكليل المعتاد والتاج المزدوج[٢] (شكل ٥٣-٥٤).

٤ – حربوقراط يمتطى البجعة

يظهر حربوقراط فى هذه الصورة جالساً على ظهر بجعة قوية البنية وهـــو شبه عارى وعضوه الذكرى منتصب كناية على قدرته فى أن يهب ويمـــنح الخصـــوبة للبشر وللأرض وفوق الرأس تاج ثقيل مزدوج مركب على شكل كعكة مربوط بأشرطة ومزخرف بزهور مختلفة ويعلوه برعمان مـــن الـــلوتس. أما تصوير البجعة فجاء مفعماً بالحيوية حيث تثنى رأسها للخـــلف وتدخل منقارها فى الإناء الذى يمسكه حربوقراط فى يده اليسرى واليد اليمنى تبدو وكأنها تداعب أو تقود منقار البجعة[٣] (شكل ٥٥-٥٦).

---

(١) Breccia, op. cit, p.28, fig.40.

(٢) Ibidem, p.29, fig. 52.

(٣) Ibidem, fig. 55

٥- حربوقراط يجلس على العرش

يظهـــر فى هذه الصورة جالساً على العرش، عارى، العضو الذكرى فى وضـــع الانتصـــاب وفـــوق الرأس إكليل على شكل كعكة يعلوه التاج المـــزدوج لمصر العليا والسفلى والساعد واليد اليسرى تمسك شئ ما واليد ممتدة فوق الفخذين وكالعادة السبابة إلى فمه(١).

٦- حربوقراط داخل معبد

يظهر فى هذه الصورة فنار على شكل معبد يونانى، الجزء العلوى من الواجهـــة مثلث الشكل مرتفع كثيراً والمثلث متساوى الأضلاع مستنداً على عموديـــن على الطراز الدورى ويوجد مكان العنصر الزخرفى الذى يعلو الأطراف الجانبية للواجهة أوانى كبيرة وفوق المنحدرات عناقيد من العنب ثـــم يظهـــر حربوقراط عارياً تماماً وليس أصلعاً والساق اليمنى مسحوبة للخـــلف ومثـــنية مـــع الركبة إلى أعلى ويوجد فوق الرأس بدلاً من التاج المعـــتاد ثلاث حزم من الورد والفاكهة والعباءة معلقة على الساعد الأيسر المرفوع ليقبض على قرن الخيرات(٢) (شكل ٤٣-٤٨).

٧- حربوقراط واقفاً

يظهر واقفاً فوق قاعدة عارياً متجهاً إلى يساره قليلاً ليس لديه الرأس الصـــلعاء ولكن على العكس مزود بشعر مجعد يعلوه إكليل كبير من الورد عـــلى شـــكل كعكـــة كما تتدلى أشرطة عريضة فوق الكتفين حتى مفصل

---

(١) Ibidem. p.22.fig.87.

(٢) Ibidem. Fig 90.

الـــذراع ويعـــلو إكليل الورد التاج المزدوج لمصر العليا والسفلى وإصبع السبابة اليمنى فى شفتيه[١] (شكل ٤٤، ٤٨).

ويتبقى فى النهاية أن نطرح سؤالاً هاماً: هل نجحت الديانة الجديدة فى تحقيق الغرض الذى أنشئت من أجله ؟ !

فى حقيقة الأمر فإن الديانة نجحت نجاحاً جزئياً وتمثل هذا الجزء فى إيجـــاد عـــدد كـــبير مـــن أتباع وعباد هذه الديانة الجديد سواء كانوا من المصـــريين أو اليونانيين. ولكن الفشل تمثل فى أن هذه الديانة لم تنجح فى تقليل حدة الخلاف بين الجانبين المصرى واليونانى على الرغم من احترام الإغريق للآلهة المصرية.

ويـــرى إبراهيم نصحى أنه على الرغم من أن الديانة الجديدة تمتعت بأهمية كبرى خاصة برعاية الملوك لها "إلا أنها لم يكن مقدراً لها أن تنجح فى تحقيـــق الغـــرض الذى أنشئت من أجله لاسيما أن الوسيلة التى اتبعت لتـــنفيذ الفكـــرة كفلت لها فشلاً محققاً إذ أن تقديم الآلهة نفسها للإغريق فى صـــورة إغـــريقية وللمصـــريين فى صورة مصرية كان من شأنه تأكيد الخلافات القائمة بين الفريقين"[٢].

وممـــا لاشـــك فيـــه أن الديانة السكندرية الجديدة ــ بغض النظر عن نجاحهـــا أو فشـــلها ــ قـــد أوجدت بعداً جديداً للديانة المصرية خاصة فى العصـــر البطلمى. تمثل هذا البعد فى التفاصيل الفنية الجديدة التى أدخلت عـــلى الفن المصرى كذلك تأثر الفن اليونانى بالمؤثرات الفرعونية القديمة ويظهـــر ذلك بوضوح بالنسبة لإيزيس وحربوقراط (شكل ٥٧-٦٠) حيث

---

(١) Ibidem, fig. 67.

(٢) إبراهيم نصحى، المرجع السابق، ص ٢١٠.

امـــتزاج الفن اليونانى بالفن المصرى. مما ساعد علماء الآثار فى دراسة الــنحت فى المدرســـة الســكندرية وتحديد الحقبة الزمنية التى ينتمى إليها الــنموذج الفــنى للتمــثال. كمــا أن هــذه الديانة أعطت ثقلاً دينياً لمدينة الإسكندرية فى عالم البحر المتوسط يؤكد ذلك انتشار عبادة هذا الثالوث فى عالم البحر المتوسط بعد تأسيس هذه الديانة فى الإسكندرية[١].

(١) L. Vidman. Isis und Serapis bei den Griechen und Römern. Leiden. 1970. pp. 122 ff.

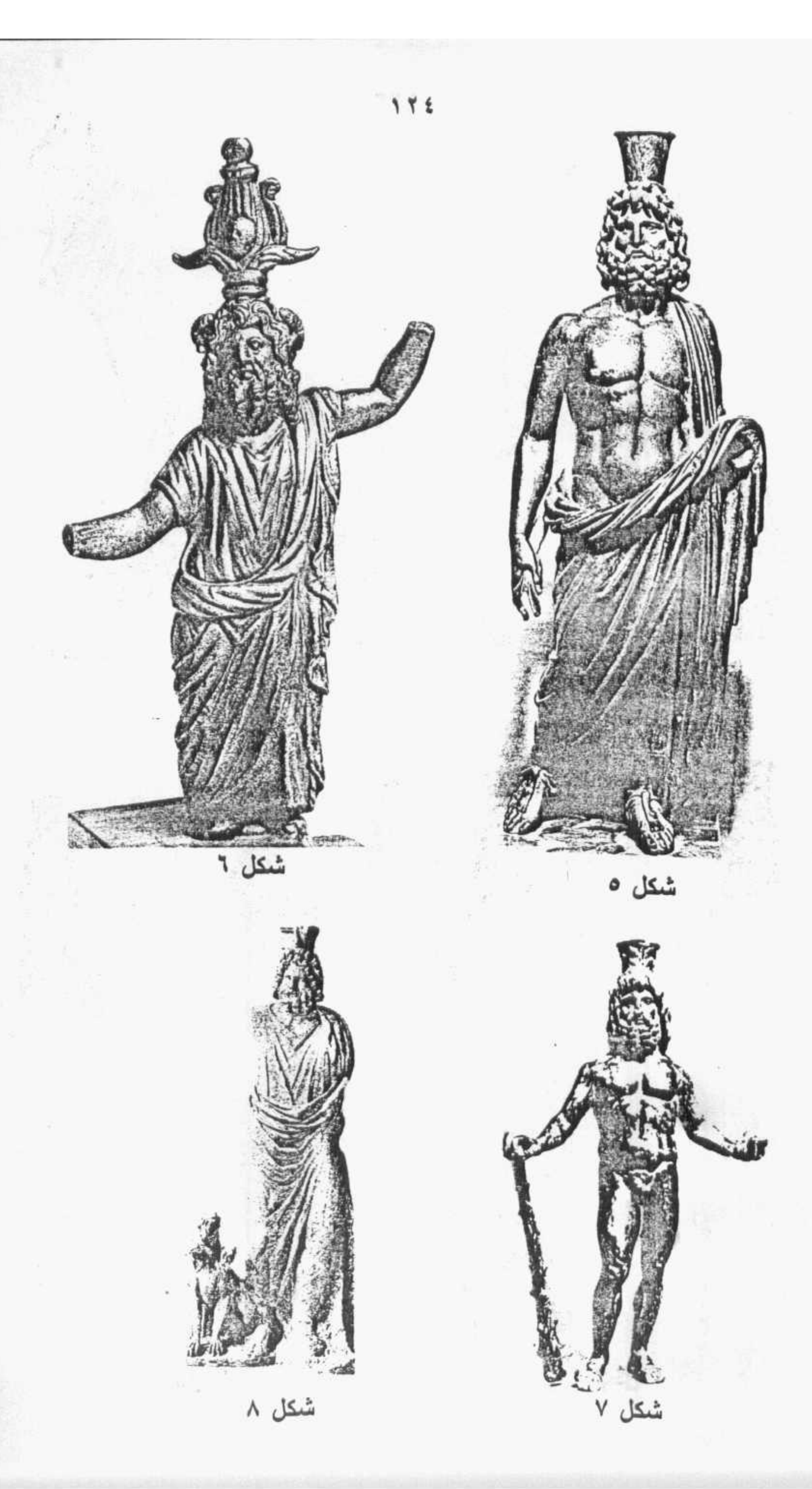


شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤



شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧

شكل ٨

شكل ١٠

شكل ٩

شكل ١٢

شكل ١١

شكل ١٣

شكل ١٤

شكل ١٥

شكل ١٦

شكل ١٧



شكل ١٨

شكل ١٩

شكل ٢٠

شكل ٢١

شكل ٢٢

شكل ٢٣



شكل ٢٤



شكل ٢٥



شكل ٢٦



شكل ٢٧



شكل ٢٨



شكل ٢٩



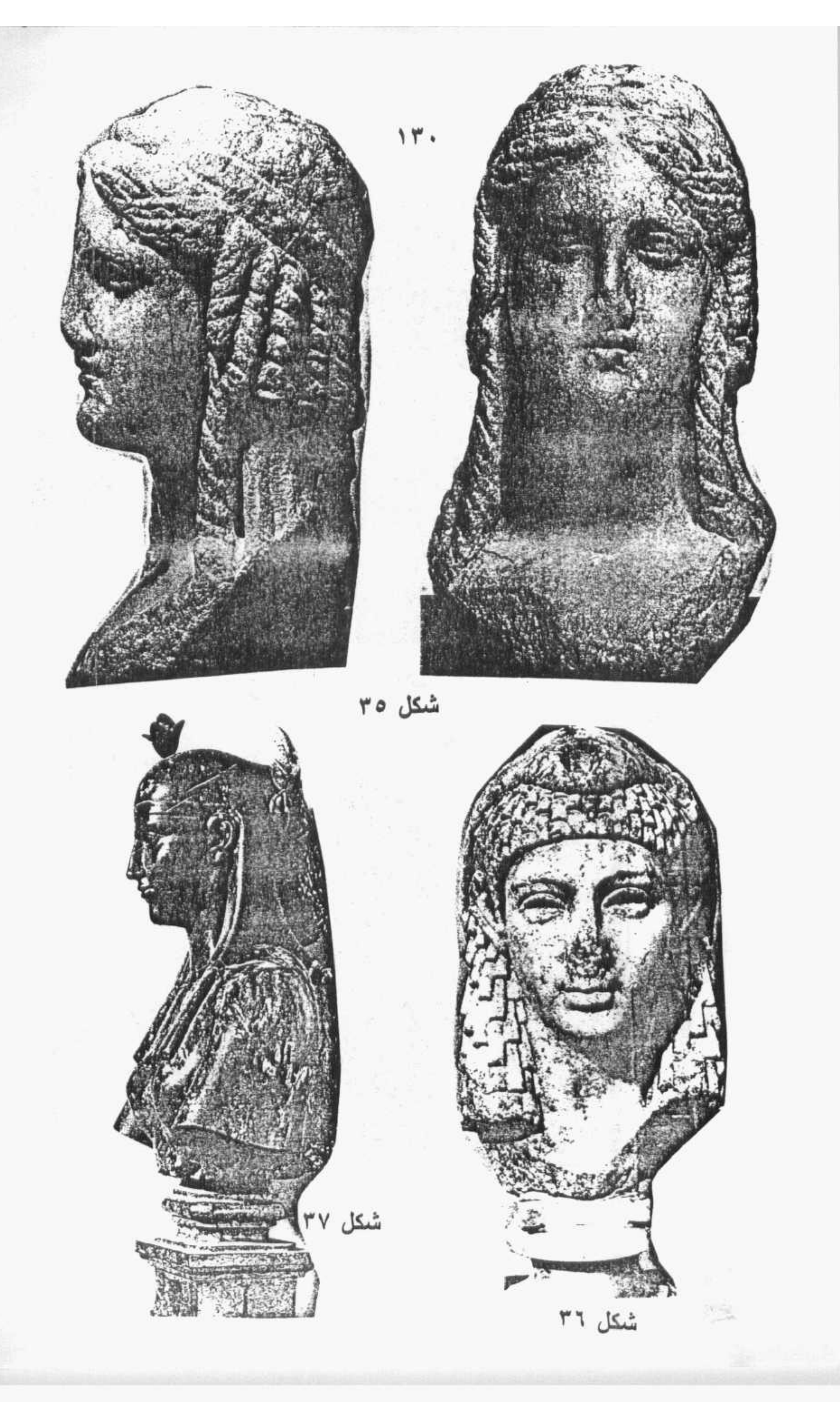
شكل ٣١ شكل ٣٠







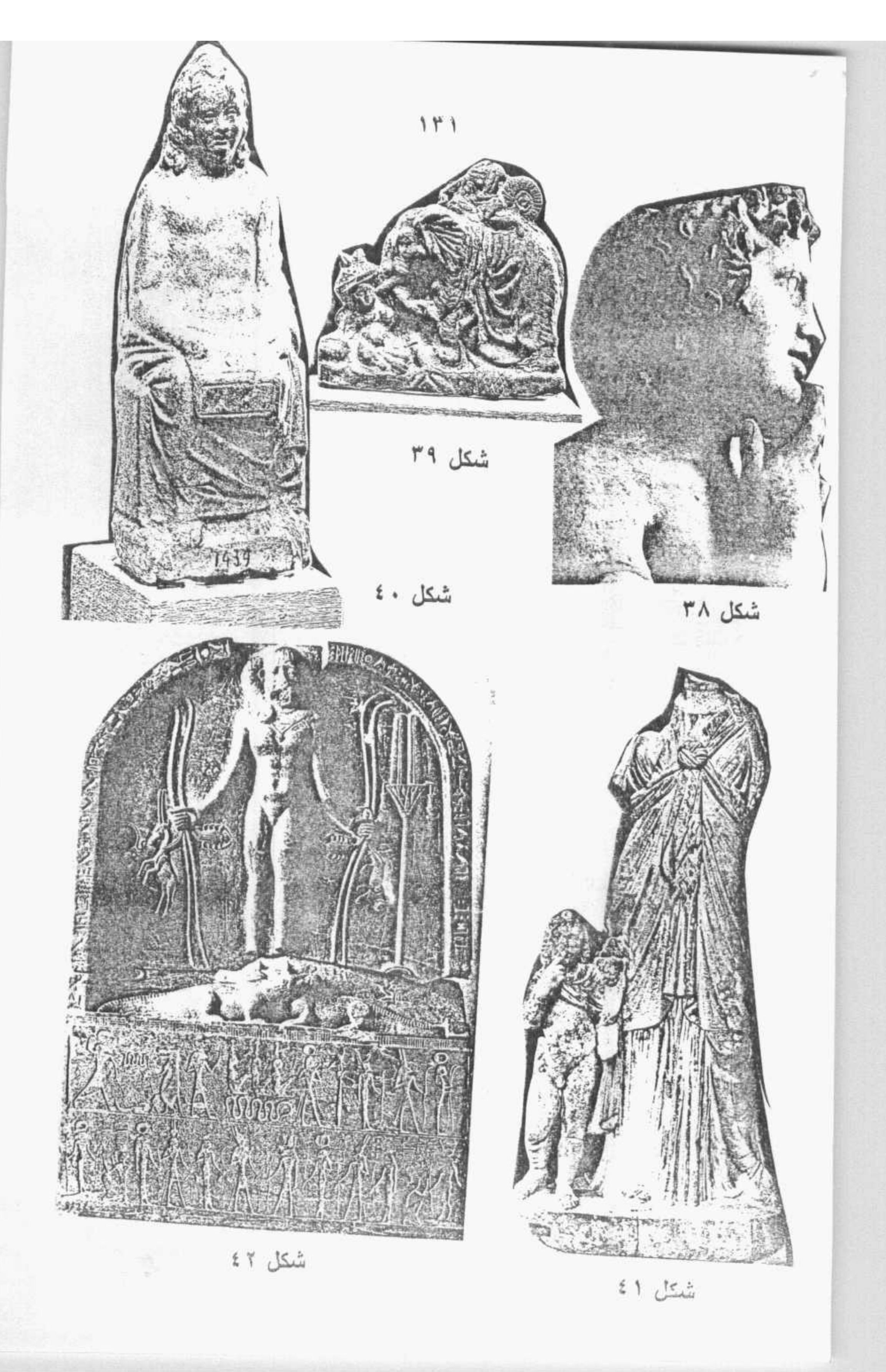
شكل ٣٤ شكل ٣٣ شكل ٣٢



شكل ٣٥

شكل ٣٧

شكل ٣٦



شكل ٣٨

شكل ٣٩

شكل ٤٠

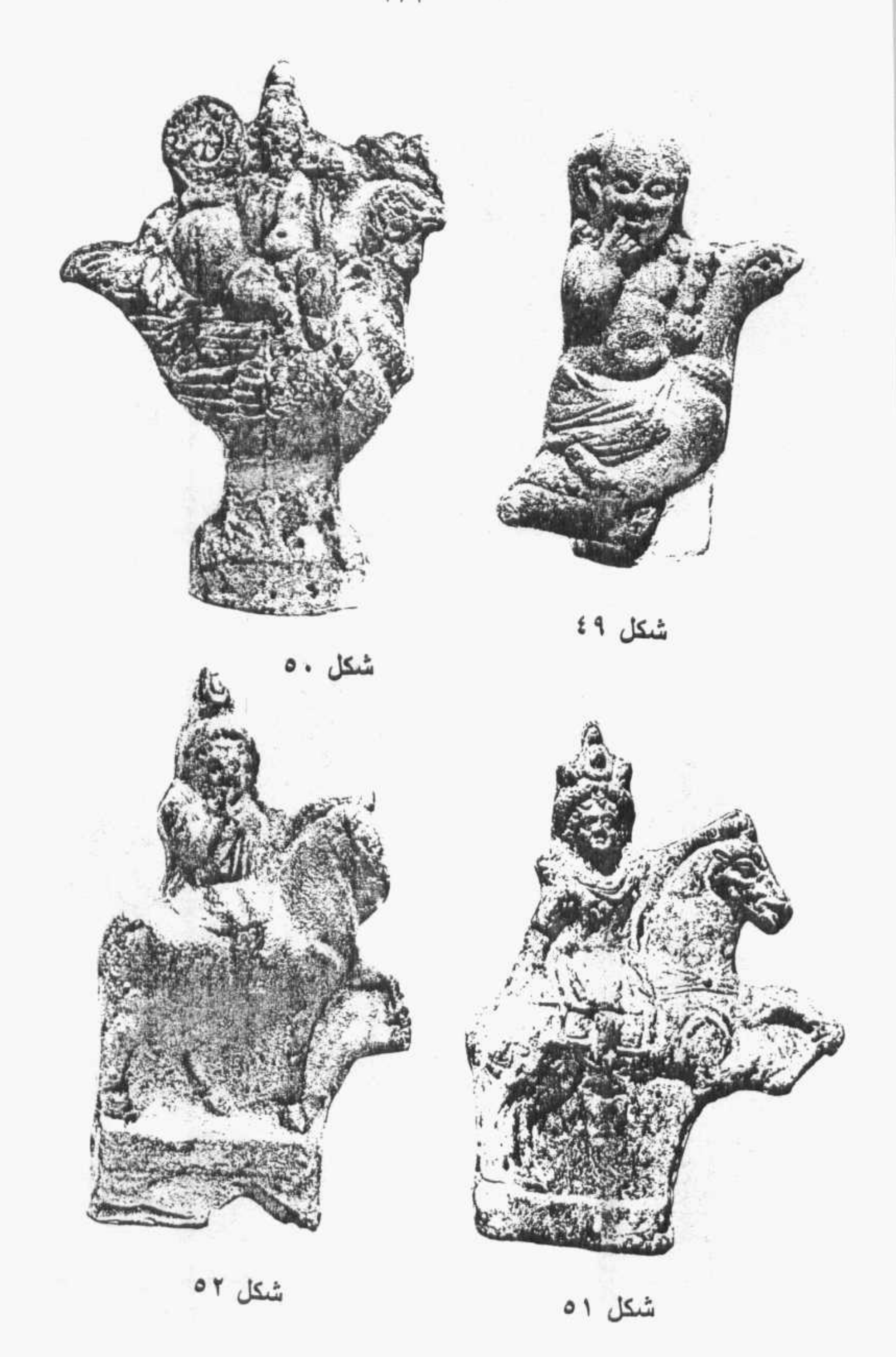
شكل ٤١

شكل ٤٢



شكل ٤٣ شكل ٤٤ شكل ٤٥

شكل ٤٦ شكل ٤٧ شكل ٤٨



شكل ٤٩

شكل ٥٠

شكل ٥١

شكل ٥٢



شكل ٥٣



شكل ٥٤



شكل ٥٥



شكل ٥٦



شكل ٥٧



شكل ٥٨



شكل ٥٩

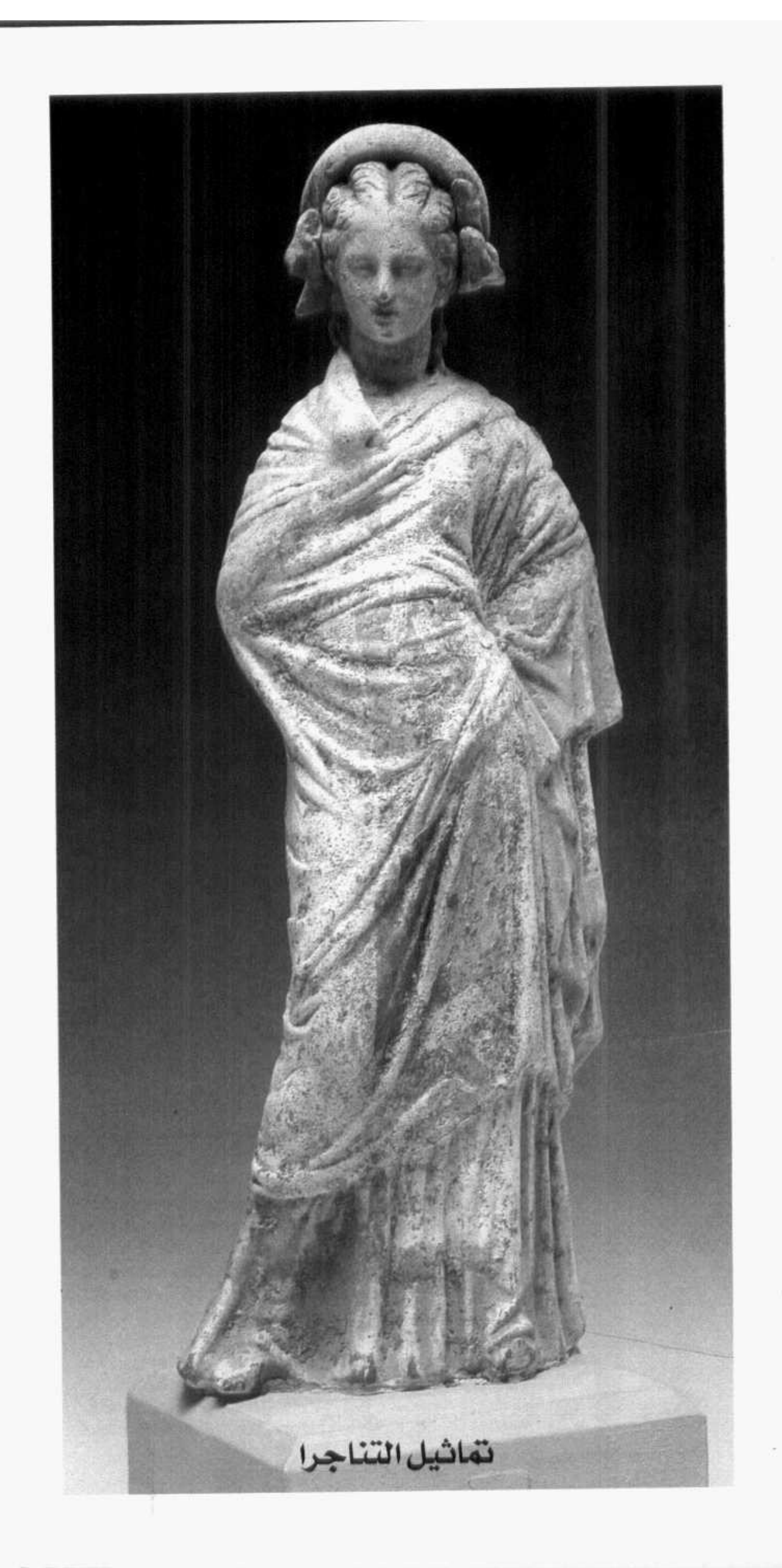


شكل ٦٠

الفصل الرابع

الأعمال الفخارية فى مدرسة الإسكندرية

- تماثيل التناجرا
- لعب الأطفال
- الفوانيس الرومانية
- المسارج الرومانية


تماثيل التناجرا

تماثيل التناجــرا

تقديـــم

اشتهر الفن الهللينستى بعدد من المجموعات الفنية الغريبة والرائعة فى الوقــت ذاتـــه وإحـــدى هــذه المجموعات هى التماثيل الفخارية تراكوتا Terracotta والمعروفة باسم تماثيل التناجرا وقد اكتسبت هذه التماثيل هذا الاســم نســبة إلى مديــنة تناجرا Tanagra فى مقاطعة بيوتيا شمال بلاد اليونان[١] والتى عثر فيها على تلك التماثيل لأول مرة وبأعداد كبيرة.

وتعتـــبر مجموعـــة تمـــاثيل التـــناجرا[٢] واحـــدة من أقدم بل وأندر المجموعات الفنية فى العالم كله ويرجع ذلك إلى ما تتميز به من تعدد فى الأحجـــام وكثرة فى العدد وثراء فى الألوان التى مازالت تحتفظ بها حتى الآن.

وقد تميز الفن السكندرى بتمثيل الواقعية والمثالية فى هذه التماثيل التى تمكـــنا من خلالها أن نتعرف على طريقة تصفيف الشعر خلال تلك الفترة وكذلـــك الملابس والآلات الموسيقية وغيرها من العناصر المتعلقة بالحياة الاجتماعية.

(١) P. Roesch, Tanagra, in: The Princeton Encyclopedia of classical Sites, Editor: R. Stillwell, Princeton, 1976, pp. 876 f.

(٢) G. Kleiner, Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Gerchichte (JdI - Eränzungsheft XV, 1942), pp. 20 ff.

ونظـــراً لصـــغر حجمها وضعف المادة التى تصنع منها فهى لم تحظ بـــنفس القدر من الرعاية والاهتمام اللذين حظيت بهما بقية الأعمال الفنية الضخمة وذلك من قبل الكتاب و العلماء والأثريين.

ونجـــده بصـــفة عامة فى المراجع هو إما أن يعالج الكاتب موضوع التـــناجرا بصفة عامة وموجزة وإما أن يتناولها بشكل ملخص كعنصر من عناصر موضوع أكبر، ومن هنا فقد قل أن نجد مادة علمية مكثفة عن هذه التماثيل فدائماً ما نجد أن المراجع تفتقر إلى أى من هذه العناصر: الملابس – القبعات – طرق الصنع (التكنيك).

وسوف نحاول جمع أكبر قدر من المعلومات التى توفرت لنا عن هذا الموضـــوع كمـــا يجـــب أن نذكـــر أننا أدرجنا هذا الموضوع فى الفنون الســـكندرية القديمة أساس أنها إحدى صور الفن السكندرى لا على أساس أنها تماثيل عثر عليها فى مدينة تناجرا فى شمال بلاد اليونان.

ما نطلق عليه "التراكوتا"

أن اصـــطلاح الـــتراكوتا الذى سوف نستخدمه خصص هنا فى نطاق محدود ليعنى التماثيل والأشكال المصنوعة من الطين المحروق.

ولقـــد كـــان طين الفخار يستخدم على نطاق واسع فى العالم اليونانى وذلـــك لغايات فنية نحتية، ولم يكن ذلك بالنسبة للتماثيل الكبيرة فقط ولكن أيضـــاً بالنسبة للتماثيل الصغيرة. ولا تقل أهمية هذه التماثيل الصغيرة عن مـــثيلاتها من التماثيل الكبيرة الضخمة حيث أن كلا منها من ناحية الطراز

والأسـلوب[١]، خاصـة وأن تلك التماثيل الفخارية الصغيرة تمثل مستوى اجتماعياً مختلفاً عن مستوى التماثيل الرخامية[٢].

وتـتميز التراكوتا بأنها نوع من أنواع الفن الخزفى Ceramic Art والأمثـلة الجيدة منها تعتبر تقليداً للتماثيل الرائعة والجيدة سواء فى ألوانها أو فى تصميمها[٣].

ولقد كان من النادر أن تصور هذه التماثيل أشكال آلهة وأن كان هناك بعـض الأمثـلة للإلـه إيـروس بـل ربما أيضا الإلهة أفروديت، إلا أن الموضوع الرئيسى لهذه التماثيل الفخارية كان تصوير سيدة أو شابة ترتدى عـباءة ذات ثـنايا وطيات كثيرة ولذلك فإن صانع مثل تلك التماثيل كان يسـمى فى اليونانيـة Koroplastes أى الـذى يشكل أو يصوغ أشكال الفتيات[٤].

ولقد كانت المناظر العائلية أو المنزلية هى المناظر المألوفة والشائعة مثل مجموعة فتيات تتحدث، راقصات، وغيرهن.

ولقـد كـانت التراكوتا شائعة ومنتشرة منذ العصر الميكينى ١٠٠٠-٩٠٠ ق.م وظل استخدامها بعد ذلك على مر العصور المختلفة، إلا أنها لم

(١) G. Richter, Handbook of Greek Art, Phaidom press London, 1987, p.229.

(٢) R.R.R. Smith, Hellenistic Sculpture (a handbook), Thames & Hudson, London, p.86.

(٣) M. Cary, A History of the Greek World (323-146B.C), 1st published in 1932, pp. 134 - 135.

(٤) J.C. Stobart, The Glory that was Greece, 1933, p.254.

تبـــلغ ذروة انتشـــارها و شهرتها إلا فى العصر الهللينستى وهى مجموعة التماثيل المعروفة باسم التناجرا.

التناجرا فى العصر الهللينستى

اعتبارا من القرن الرابع ق.م حظيت تماثيل التراكوتا الصغيرة بشعبية كـــبيرة وقـــد قدمت أنحاء شتى من بلاد اليونان كثير من النماذج فى هذا المجـــال ولقـــد كان أفضلها وكذلك بالطبع أشهرها ما جاء من "تناجرا" فى بيوتيا خلال الثلث الأخير من القرن الرابع ق.م ومستهل القرن الثالث ق.م.

وقد أكسبت هذه النماذج التماثيل الصغيرة التى جاءت منها مكانة فنية سامية خاصة بعد التدمير الشامل الذى ألحقه الغزو المقدونى بطيبة وغيرها مـــن مـــدن بيوتيا بين عامى ٣٣٨-٣٣٥ ق.م. وتعكس هذه التماثيل روح الفـــردية التى انتشرت فى هذه الفترة والتى تجنبت تمثيل الآلهة الجليلة أو تمـــاثيل النذور واقتصرت على تماثيل الأشخاص العاديين و خاصة النساء واقفات أو جالسات يحملن طفلاً أو فاكهة أو مروحة أو مغزلاً وقد ارتدين الخيـــتون وتسربلن فى عباءة كما زينت رؤوسهن قبعة مدببة ذات حواف عريضة كما سنرى فيما بعد.

وقد يكون بينهن امرأة عجوز أو طفل يلعب الكرة أو إيروس المجنح وصـــيداً أو بـــرفقة أفـــروديت[١] كما يذكر ثروت عكاشة أن "ثمة رشاقة براكســـيتيلية ورقة فى هذه التماثيل الصغيرة تضفى عليها جاذبية فريدة قد تـــبدو بســـيطة غير أنها بساطة السهل الممتنع فقد حاول تقليدها كثير من

(١) ثـــروت عكاشة، الفن الإغريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٦٦.

المـــزيفين فوقفـــوا عـــند المظهر الخارجي دون النفاذ إلى الجوهر الكامن بداخلها"(١).

وقـــد صـــيغت كافـــة التماثيل على غرار سابقاتها وإن اتخذت بعض الاختلاف فى تنوع حركات أطرافها، فبينما بقى الجذع ثابت الشكل ألصقت بـــه رؤوس مختلفة وأذرع متنوعة اللفتات كما تنوع الطلاء اللونى وتبدلت الرموز المميزة له من حيوان وطير مما جعل النموذج الواحد يبدو مختلفا عن غيره فأفلتوا بذلك من الرقابة وخرج كل تمثال نسيج مستقل.

وتتميز تماثيل التراكوتا الهللينستية بأن نوعيتها وجودتها أعلى وأكبر مـــن مثيلاتها فى أى من العصور السابقة، كما أن الكميات التى عثر عليها مـــن العصـــر الهللينستى أكبر من أى فترة سابقة وفى الواقع فإن الملامح الزمنية التى يمكن على أساسها تتبع تاريخ التراكوتا الهللينستية هذه الملامح أقـــل بكثير مما يمكن توقعه خاصة أن المقابر التى تم الكشف عنها نادرة جـــداً وحتى فى حالة وجودها فإنها لا تمدنا بمعلومات كافية مثلما تمدنا به المقابر من عصور سابقة.

وينقســـم العصـــر الهللينستى إلى العصر الهللينستى المبكر، والعصر الهللينســـتى المتأخر وفى الحقيقة فإن بداية العصر الهللينستى المبكر وإن صـــح تســـميته عصر التناجرا، يمكن تحديدها دون أية مشاكل وذلك لأن أسلوب تناجرا لم يظهر فى أولينثوس التى دمرت فى عام ٣٤٨ ق.م ولكنها ظهـــرت فى الجبانات الأولى فى الإسكندرية التى تأسست عام ٣٣١ ق.م مما يرجح بأن بداية أسلوب تناجرا قد بدأ حوالى ٣٤٠ – ٣٣٠ق.م.

---

(١) نفس المرجع.

أما فى نهاية العصر الهللينستى المبكر فقد اتفق على أنها حوالى عام ٢٠٠ق.م على الرغم من عدم وجود دلائل مباشرة على ذلك(١).

أمـــا فى العصر الهللينسى المتأخر من حوالى ٢٠٠ق.م وحتى القرن الأول الميـــلادى فيـــبدو أنه لم يعد هناك إنتاج من التراكوتا فى كثير من المـــناطق وفى بعض المناطق الأخرى مثل أثينا على سبيل المثال فقد بدأ يظهـــر طراز جديد ومختلف تماماً كما يبدو أنه فى ذلك العصر توقف دفن التراكوتا مع الموتى فى بيوتيا(٢).

وفيمـــا يلى وصف موجز لأهم سمات هذه التماثيل الفخارية سواء فى العصر الهللينستى المبكر (عصر التناجرا) وفى العصر الهللينستى المتأخر

الأسلوب الفنى لتماثيل التناجرا

أ- أسلوب العصر الهللينستى المبكر

ســـمى هـــذا الأسلوب كما سبق أن ذكرنا باسم الجبانات الموجودة فى مديـــنة تـــناجرا بإقليم بيوتيا حيث عثر فى هذه المقابر على عدد كبير من الـــتماثيل وذلـــك خلال السبعينيات من القرن التاسع عشر ولقد ظل هناك اعـــتقاداً كـــبير لفـــترة طويلة بأن أسلوب تناجرا (الهللينستى المبكر) كان ابتكاراً محلياً انتقل من مدينة تناجرا إلى سائر أنحاء العالم الهللينستى إلا أن الدلائـــل أثبـــتت أن أثيـــنا هى مهد هذا الطراز التى يتميز بسحره الرائع وجاذبيته غير العادية(٣).

(١) R.A. Higgins, Greek Terracottas, Me thuen's Hand book of Archeology, London, 1967, p.95.

(٢) Higgins, op.cit., p.101.

(٣) S. Mollard- Besques, Les Terres cuites grecques, Paris, 1963, pp. 15 ff.

أن مجموعة تماثيل التناجرا يمكن تصنيفها إلى عدة أقسام فهناك أولاً السيدات أو الفتيات الواقفات بثيابهن ذات الطيات وهو ما يطلق عليه التناجرا " Par Excellence " أى الأولى أو غير المنازعة (غير المنافسة).

وإلى جانب ذلك هناك موضوعات أو أقسام أخرى مثل سيدات جالسات وراقصات أو سيدات يلعبن ما يعرف باسم Knucklebones (الضامة)[١].

وهناك أيضاً سيدات نصف عاريات من المحتمل أنهن يمثلن أفروديت واقفة أو جالسة ونجد كذلك الشباب والصبية واقفين وجالسين، نماذج أخرى تمثل إيروس بجناحين (طائراً) بالإضافة إلى بعض النماذج التى تمثل تماثيل لسيدات مصورة بالطريقة الغريبة أو الكاريكاتورية ومن أهم ما يميز تلك النماذج هو الاهتمام بالواقعية الكاملة وهى محاولة حقيقية للانتصار والتغلب على أسلوب المواجهة "Frontality" والذى كانت تميل إليها التماثيل الضخمة والفنون الصغرى. وتجدر الإشارة إلى أنه فى أسلوب التناجرا فإن سيدة التناجرا النموذجية تتميز بطريقة وقوف مسترخية ومستريحة Relaxed pose وكذلك الوجوه الرقيقة ذات الملامح العذبة المفعمة بالإحساس، كلها تدين للفنان براكستيليس[٢].

ويعتبر أسلوب التناجرا من أهم النتائج التى تولدت عن التطور الذى بدأ فى أوائل القرن الرابع ق.م وبصفة خاصة فى أثينا. وعلى الرغم من

---

(١) ترجمة ثروت عكاشة هذه الكلمة بالضامة أى لعبة العاشق أو الكعاب.

(٢) J.J. Pollitt, Art and Experience in classical Greece, Cambridge, 1988, pp. 151 ff.

الدلائـــل عـــن أثينا نفسها مازالت حتى الآن سطحية وبسيطة ولذلك فإننا يمكنـــنا أن نتتـــبع هــذا الأســلوب فى المناطق التى كانت خاضعة للنفوذ الأتيكى، كما فى بيوتيا ورودس(١).

ب- أسلوب العصر الهللينستى المتأخر

فى حـــوالى عـــام ٢٠٠ ق.م ظهر أسلوب جديد واستمر بعد ذلك فى بعض المناطق حتى عصر ظهور المسيح عليه السلام واستمر فى مناطق أخـــرى حتى عام ١٠٠ ميلادية ويلاحظ فى تطور هذا الأسلوب أنه لم يعد عالمياً وفريداً مثلما كان أسلوب التناجرا الهللينستى المبكر(٢).

تماثيل التناجرا فى مصر

١ - نقراطيس.

بدأ المستوطنون اليونانيون فى مصر، فى مدينة نقراطيس على الضفة الغـــربية للنيل فى صناعة تماثيل التراكوتا بعد تأسيس المدينة واستقرارهم بها حوالى عام ٦١٥ ق.م.

وأقـــدم القطـــع عبارة عن لوحات Daedalic(٣) التى تتميز بأسلوب رودس مـــع إضـــافة بعض اللمسات المصرية ثم ازدادت بعد ذلك وبصفة خاصة خلال القرن السادس ق.م التأثيرات المصرية على تلك التماثيل ولقد كـــان الطمى المستخدم عادة ردئ وخشن وغالباً داكن اللون بين البرتقالى

(١) Kleiner, op. cit., pp. 22 ff.

(٢) J.J. Pollitt, Art in the Hellenistic Age, Cambridge, 1987, pp. 228 ff.

(٣) نسبة إلى Daedalos، فنان أسطورى من كريت Dedalic.

الداكـــن واللون البنى[١] كما كان يتميز بجوهر أو قلبى رمادى اللون وهذا النوع اصطلاح علماء المصريات على تسميته بالطمى النيلى[٢] وفى خلال القرنين الخامس والرابع ظلت تماثيل التراكوتا تنتج فى نقراطيس غير أن النماذج المتبقية قليلة للغاية مما لا يمكننا من أجراء دراسة منظمة عليها.

وتجـــدر الإشـــارة إلى أن الطمى النيلى الخشن ظل مستخدماً فى تلك الفترة[٣].

٢ - الإسكندريـــة

أنـــتجت أفضل تماثيل التراكوتا المصرية خلال العصر الهللينستى فى مدينة الإسكندرية بل أنه من المحتمل أن مدينة الإسكندرية وطرزها كانت الأساس الذى أوحى بهذه الصناعة إلى بقية الأقاليم.

ولقـــد كـــان اليونانيون والمقدونيون يدفنون فى جبانة خاصة بهم فى شـــرق مديـــنة الإســـكندرية وقد قدمت هذه الجبانة الشرقية مجموعة غنية وكـــبيرة مـــن الـــتماثيل الفخاريـــة التى احتفظت بزخارفها بفضل المناخ المصـــرى الجـــاف[٤]. وتعتـــبر ألوانها الزاهية التى تلفت الأنظار عاملاً مشـــتركاً بين كل التراكوتا الهللينستية إلا أنها لم تبق بهذه الصورة الرائعة فى أى منطقة أخرى.

---

(١) H. Prinz, Funde aus Naukratis. Beiträge zur Archäologie und Wirtschaftsgeschichte des VII. Und VI. Jahrhunderts V. Chr., Leipzig. 1908, pp. 84 ff.

(٢) Higgins, op.cit., p.56.

(٣) Ibidem.

(٤) E. Breccia, Terracotte Figurate Greche e Greco-Egizie del Museo di Alessandria (Monuments de l'Egypte Greco-Romaine II 1. 1930, pp. 50 ff.

ومـــن أهـــم المـــناطق فى هذه الجبانة الشرقية: الشاطبى، الحضرة، الإبـــراهيمية، مصطفى باشا إلا أن تماثيل التراكوتا لم تنتج بتلك الكثرة فى مصـــر البطـــلمية قـــبل عام ٢٠٠ ق.م ولقد أدى هذا الانتشار إلى امتزاج الذوق اليونانى بالذوق المصرى المحلى(١).

ورغـــم أن الإسكندرية أنتجت تماثيلاً فخارية فى العصر الرومانى إلا أن مديـــنة الفيوم هى التى أنتجت أكبر عدد من هذه التماثيل خلال العصر الرومانى(٢).

وتنقســـم الـــتماثيل الفخارية Terracottas الهللينستية فى مصر إلى قســـمين رئيســـيين الأول الطـــراز الســـكندرى والـــثانى الطراز اليونانى المصرى.

الملابس وأغطية الرأس

لقد كان من أهم ما أطلعتنا عليه تماثيل التناجرا مظهر هام من مظاهر الحيـــاة الاجتماعية عند اليونانيين ألا وهو طريقة ارتداء الملابس وأغطية الرأس فبالإضافة إلى ما تتميز به هذه التماثيل من جمال وسحر فريدين فإن تمـــاثيل التـــناجرا(٣) تعطيـــنا إلى حد بعيد أمثلة هامة وشيقة عن الملابس الإغريقية ففى خلال العصر البرونزى كانت النساء الميناويات والميكينيات

---

(١) L. Guerrini, Vasi di Hadra (Studi Miscellenaéi VIII, 1964, pp. 10 ff; B.F. Cook, The Brooklyn Museum Annual 10, 1968/69, pp. 130 ff.

(٢) G. Grimm, Kunst der Ptolemäer -und Römerzeit in Ägyptischen Museum Kairo, Mainz, 1975, pp. 8 ff; C.M. Kaufmann, Die ägyptische Terrakotten der griechischen-römischen Epoque, Kairo, 1913, pp. 10 ff.

(٣) E. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum, Bergamo, 1922, p. 249.

ترتدين سترة وقميص قصير الأكمام كما أنه كان يسمح بكشف الصدر من الأمـــام كما كن ترتدين ازراً أو تنورة تصل إلى الكاحل وتزين بحاشية أو أهداب(١).

بالنسبة للرجال فقد كان المينويون منهم يرتدون إزاراً Lion- cloth ويصاحبه ثوب ضيق أو تنورة وكذلك حذاء(٢).

أما الميكينيون فقد كانوا يرتدون قميصاً Tunic بسيطا من الصوف أو الكـــتان له أكمـــام قصيرة ويرتدى كذلك تنورة تتسع تدريجياً نحو الخارج Flaring skut أما بعد العصر البرونزى فلم تعد الملابس اليونانية مخيطة وإنما كانت تتكون من قطع مستطيلة من القماش ذى الثنايا والطيات تطوى ثم تمسك فى مكان معين بواسطة دبوس (بروش)(٣).

أما ملابس النساء فقد كان الرداء النسائى الأساسى هو واحد من أثنين إمـــا البيبـــلوس والخيـــتون أو البيبلوس أو كان يطلق عليه أحياناً الخيتون الـــدورى Doric chiton فكان عبارة عن رداء من الصوف يثبت بدبوس على الكتفين وقد كان الطرف الأعلى يثنى حتى يصل إلى ما فوق الخصر مباشرة وفى بعض الأحيان كان الثوب يحيط به حزام وبالتالى كانت هناك ثنية من الملابس تنزل فوق منطقة الحزام وتكون ما يعرف باسم Douch أى جيب أو جراب بارز أسفل الثنية(٤).

---

(١) E. B. Abraham, Greek dress, 1908, pp. 10 ff.

(٢) M. Bieber, Griechische Kleidung, 1928, pp. 24 ff.

(٣) M. Bieber, Entwicklungsgeschichte der griechischen Tracht, 1965, pp. 25 ff.

(٤) H. Weber, Griechische Frauentrachten in 4. Jh., 1938, pp. 20 ff.

وهـــناك شكل آخر به تغيير طفيف حيث نجد أن الثنية المتدلية أطول ومحاطة بحزام من الخارج وهو ما يعرف باسم البيبلوس الأثينى[١].

أما الخيتون وكان يسمى أحيانا الخيتون الأيونى Ionic chiton فكان عبارة عن رداء من الكتان وله أكمام ولقد كانت السيدات المسنات ترتديه طويـــلاً أمـــا الأطفـــال فيرتدونه قصيراً أما خارج المنزل، فقد كان هناك الهيماتيون ويرتدى فوق الخيتون وفى أحيانا قليلة فوق البيبلوس، ولقد كان هـــناك أيضـــاً الخلاينا والذى ظهر فى عصر هوميروس الشاعر اليونانى ويعتبر ببساطة صورة أخرى مشتقة من الهيماتيون[٢].

أمـــا ملابـــس الـــرجال فكـــانت عبارة عن الهيماتيون بصفة أساسية ويقومـــون بارتدائه أما طويلاً أو قصيرا ويطوى فى شكل ثنايا على كتف واحـــد، ولقد كان عادة هو الرداء الوحيد الذى يرتديه الرجال وهناك أيضاً نـــوع مـــن العـــباءات كان يرتدين الشباب من الرجال وكذلك المحاربون والفرســـان ألا وهـــو الخلاميس وقد كان يثبت على الكتف الأيمن بواسطة دبـــوس بيـــنما يـــترك الجـــانب الأيمن ومعظم الجزء الأمامى من الجسد عارياً[٣].

أمـــا الهيماتيون فقد كان مربع الشكل إلا أنه كان أحيانا مستطيلاً أكثر مـــنه مربعاً وكان كذلك يختلف فى الحجم وفقاً لذوق صاحبه ووفقاً لطبيعة الجو والمناخ.

---

(١) S. Marinatos, Kleidung, Haar-und Barttracht, Arch. Hom. I, 1967, pp. 1 ff.

(٢) Bieber, Entwicklungeschichte, pp. 35 ff.

(٣) L.M. Wilson, Ancient Textiles from Egypt in the University of Michigan collection, 1933, pp. 10 ff.

ولقد كان هيماتيون السيدات أكبر من ذلك الخاص بالرجال وذلك لأن النساء كن أحياناً يرفعن الهيماتيون فوق رؤوسهن.(١)

أمـــا بالنســـبة لأغطية الرأس(٢) فإنه إلى جانب رفع الهيماتيون فوق الـــرأس (بالنســـبة للسيدات) فإننا نجد فى بعض التناجرا خارج الهيماتيون قرصا فى شكل مظلة الشمس موضوعاً فوق رؤوس السيدات وهو فى حالة أتزان من المستحيل تواجدها فى الواقع.

وكـــان هناك البيتاسوس وهو عبارة عن قبعة لينة لها حافة عريضة، ونـــوع ثـــالث يســـمى kausia مـــن أصل مقدونى وكان يرتديه الشباب والصبية.

وبعـــد أن استعرضنا الملابس وأغطية الرأس بقى أن نشير إلى بعض الأشكال التى كانت سيدات تماثيل التناجرا يحملنها فى أيديهن:

المـــروحة ــ آلات الموسيقية ــ القيثارة وآلة أخرى شبيهة بالمندولين أو قـــد يحمـــلن طفلاً صغيرا على ذراعهن وكلها من المناظر المألوفة فى الحياة العامة(٣).

الطرز والنماذج الرئيسية لتماثيل التناجرا

١- السيدات الواقفات Standing Women.

٢- السيدات الجالسات Seated Women.

٣- لاعبات Astragal Players.

٤- الشباب والصبية الواقفون Standing youths and boys

(١) Abraham, Greek dress, p. 29 ff.

(٢) Breccia, Alexandrea, p. 249 Abb. 144; Ev. Breccia, La Necropli di Sciatbi II, 1912, Taf. 64, 162.

(٣) Empereur, op. cit., pp. 106 f.

٥- الشباب والصبية الجالسون Seated youths and boys
٦- إيروس Erotes
٧- Ephedrismos
٨- الأشكال الكاريكاتورية المضحكة Grotesques

الطرق الفنية والتقنية المستخدمة فى صنع التناجرا

حدد Breccia [١] أسلوب صنع التماثيل الفخارية فى طريقتين:

الأولى وهى المستخدمة فى معظم الأحيان هى استخدام القوالب، أما **الثانية** فهى التشكيل اليدوى وفى كلتا الحالتين كان التمثال يحرق فى النار ثم يوضع فى ماء الجير وفى النهاية يتم تلوينه ونادراً ما يتم تلوين التماثيل قبل حرقها.

التشكيل

استخدمت كثير من الطرق والأساليب فى تلك الأزمنة البعيدة لصناعة التراكوتا منها الصياغة اليدوية والتشكيل على عجلة الفخار والقولبة (استخدام القوالب) وكان من الممكن استخدام هذه الطرق أما كل منها منفردة وإما استخدامها مع بعضها البعض فى شكل مركب.

تفسير لوظيفة تماثيل التناجرا

اتفق كثير من العلماء والأثريين على أن تماثيل التناجرا كانت تخدم أساساً هدفاً نذرياً بمعنى أنها كانت عبارة عن قرابين أو نذور.

---

(١) Breccia, Alexandrea, pp. 240 ff.

ومـــن أمثـــلة هـــؤلاء اللذين يمكن عرض رأيهم فى هذا الصدد نذكر Breccia الذى أشار إلى أن هذه التماثيل كان لها طبيعة نذرية(١).

كمـــا يضيف Breccia أن التناجرا لها صلة وثيقة بالمعتقدات الدينية ففى العصور القديمة مثل عصر الحروب التى دارت بين اليونان والفرس فى النصـــف الـــثانى من القرن الخامس ق.م فى ذلك العصر كان يتم دفن تماثيل بجوار المتوفى وهى تماثيل لها علاقة بآلهة الديانة اليونانية إذن كان المـــتوفى يحـــاط بآلهته وكذلك الأسلحة والمجوهرات وكل ما كان يمتلكه خـــلال حياته ثم فى عصر لاحق عندما بدأ الارتباط بالدين يقل، استمرت عـــادة دفـــن تلك التماثيل مع المتوفى وهى التماثيل التى سوف تذكره فى العالم الآخر برفقائه فى طبيعته البشرية. ولقد نقل Breccia هذا الرأى عن M. Collignon، أمـــا Breccia نفســـه فيذكر أنه فى العصر السكندرى وفى العصـــر الرومانى فقدت هذه التماثيل مدلولها الأساسى ولم يعد هناك تأثيـــر للمعـــتقدات الديـــنية مثـــلما كان عليه الحال من قبل، ومن هنا فإن Breccia يعـــتقد أن وجود هذه التماثيل يمثل تعبيراً عن حالة نفسية معينة فهذه التماثيل التى نجدها بشكل دائم فى مقابر السيدات والأطفال ولا نجدها أبـــداً فى مقابر رجال أو كبار السن تعبر عن المودة الرقيقة التى يشعر بها الأحياء كما أن تماثيل التناجرا هذه تمثل رغبة الأحياء فى خلق مناخ حى حول الأشخاص الذين حرموا من حياتهم قبل الأوان.

كما يشير Breccia إلى أن هذه العلاقات الودية القوية لا تجد تعبيراً مماثلاً عندما يتعلق الأمر بالرجال وكبار السن(٢).

---

(١) Ibidem, p. 241

(٢) Ibidem.

أمـــا Kleiner فيرى أنه من الصعب القطع بالهدف من هذه التماثيل حيـــث أن أغلبها قد عثر عليها فى جبانات دون أن يكون لها مغزى ويرى أنــــه من الصعب التصديق بأن لتلك التماثيل أهمية دينية وإن كشف بعضها عـــن معـــنى واضح مثل تماثيل الممثلين التى عثر عليها فى أحد المقابر بوصفها نذوراً[١].

بعض الأمثلة الهامة من مجموعة التناجرا (قاعة ١٨) بالمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية[٢] (شكل ١-١٠)

١- تمـــثال لسيدة واقفة ترتكز بكل جسدها على ساقها اليسرى بينما الساق اليمنى تميل إلى الجانب وهى ترتدى خيتوناً طويلاً بينما يكشف جزءاً من الصدر.

والســـيدة تحمل آلة موسيقية على كتفها ويلاحظ أن سطح الثنايا التى تميز الثياب ناعم أو أملس. أما بالنسبة للشعر فهو مقسم على جزئين بينهما خط أوسط وبقية الشعر مجمع خلف الرأس.

٢- شكل آخر أقل انتشارا من الشكل السابق وهو لسيدة تجلس فوق صخرة وقـــد كـــان هذا المشهد مألوفاً فى المجتمع السكندرى ويلاحظ أن هذه الســـيدة تقـــلد طرازاً مشهوراً فى الفن اليونانى وهو الذى تظهر فيه أفروديت جالسة داخل حديقة.

وتـــتميز هذه السيدة بملامح وجه غاية فى الدقة والرقة بتصفيفة شعر مستديرة، وهى ترتدى خيتوناً يكشف عن أحد الكتفين وفوق الخيتون توجد

---

(١) Kleiner. op cit.. pp.128 ff; Richter. op. cit., p. 241.

(٢) Empereur. A short Guide. pp. 20 ff.

عـــباءة تغـــطى ظهر السيدة وهى ملفوفة على أحد الكتفين ويغطى الزراع والفخذ.

ولقـــد حاول الفنان فى هذا التمثال صياغة الشكل فى ثلاثة أبعاد وقد نجـــح فى تحقيق ذلك عن طريق تقابل الأرجل بينما نجد أن الجزء الأعلى من الجسم ممثل بمواجهة من الأمام.

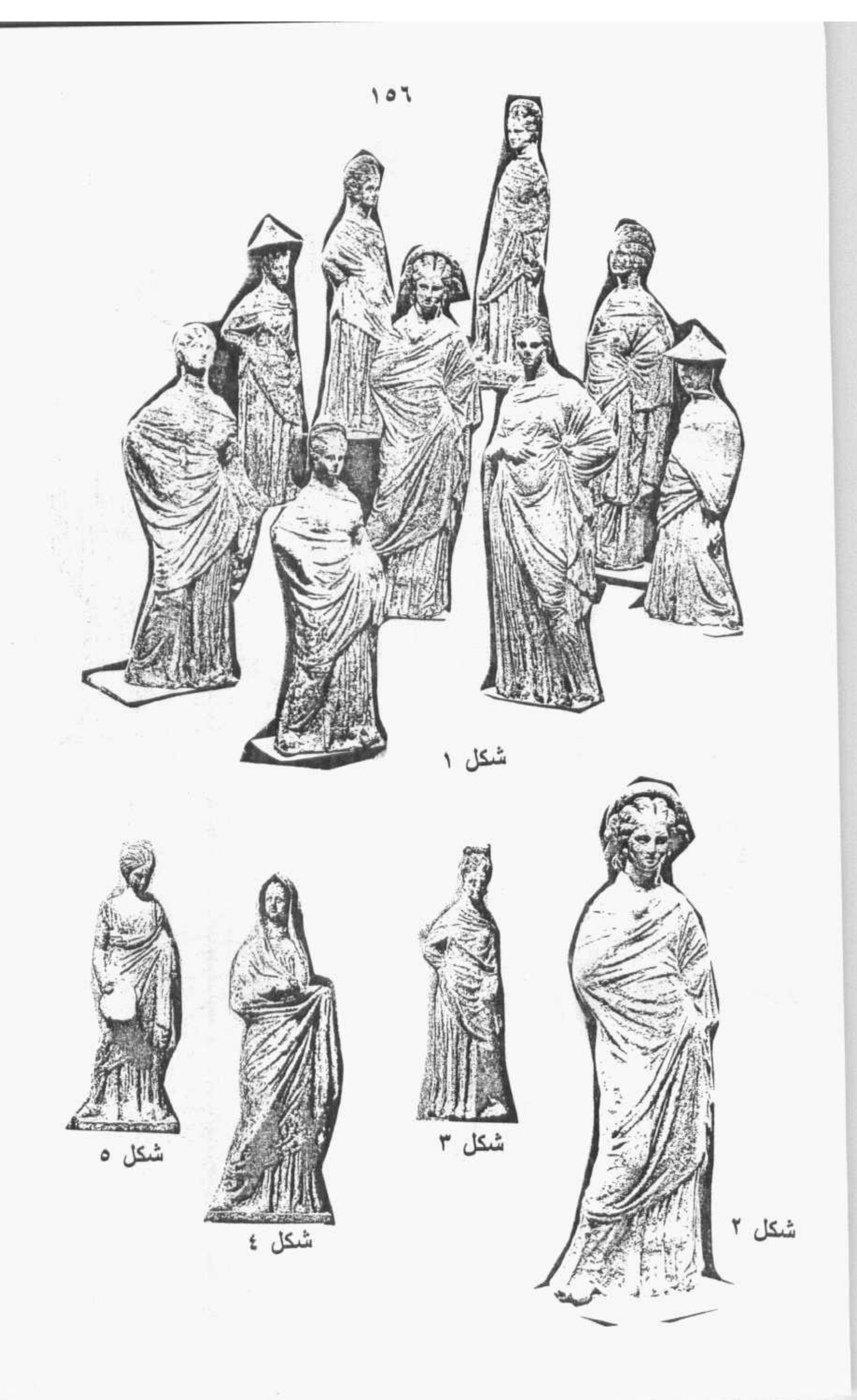
٣- مثال آخر لسيدة واقفة أيضاً وهى تتميز بنفس الوضع بالنسبة للساقين وتـــتميز هـــذه السيدة بملامح جذابة ورقيقة وكما أن شعرها مصفف بطريقة مستديرة وملون باللون البنى أما وجهها فمطلى باللون الأبيض والجسد مغطى بالخيتون وهو طويل ويعلوه الهيماتيون كما يوجد فوق الهيمـــاتيون فى الجزء العلوى عباءة وكل هذه الملابس ملونة باللون الأزرق والـــوردى والعـــباءة تغطى ذراعاً بينما الأخرى ترتكز على الفخذ.

٤- فى هـــذا المـــثال نعـــرض تمثالاً لسيدة تحمل طفلها فى وضع ينطق بالأمومـــة خاصـــة أنها تقربه من صدرها، أما بالنسبة لملابسها فهى ترتدى رداء شفافاً يكشف عن تفاصيل جسدها ولإضافة الجاذبية لهذا التمثال أضيفت عناصر ثانوية مثل القرط، وقد طلى الخيتون الطويل الذى ترتديه بالطلاء الأبيض

٥- تمـــثال لفتاة صغيرة تقف على قاعدة وتمسك بقيثارة، ترتدى الخيتون الشـــفاف والجـــزء السفلى مقسم إلى جزئين بينما الجزء العلوى يتخذ شـــكل Replum أى العـــباءة مسننة تكشف عن الصدر، وقد استخدم الـــلون الأصـــفر لـــلملابس، والبنى لخيوط القيثارة، واللون الوردى للإكليل الذى يتوج الرأس ويتدلى منه شريطان يصلان إلى الكتفين.

٦- تمـــثال لسيدة شابة يتوج رأسها اللبلاب وتتميز بوجه ذى ملامح نبيلة تجمع بين النبل والقوة كما تميزها كذلك أناقتها ورشاقتها. يقف التمثال فى نفـــس الوضــــع الذى يرتكز فيه الجسد على الساق اليسرى بينما الســـاق اليمـــنى مبـــتعدة قـــليلاً إلى الجانب وترتدى السيدة الخيتون والهيمـــاتيون وهى تثـــنى ذراعها الأيسر بينما كف يديها تستند على ردفها. أما ذراعها الأيمن فهو مرفوع على صدرها وممسوك بواسطة ثـــنايا الهيمـــاتيون وقد طليت الثياب باللون الأبيض وله حافة مطلية بالـــلون الأزرق ويلاحظ أن الملابس من قماش رقيق جداً يكاد يكون شفافاً.

٧- مثال آخر لسيدة واقفة، ترتدى الخيتون وهيماتيون مشدود حتى يغطى رأسها وهى تمسك بيدها اليسرى طرفى العباءة المغلقة فوق صدرها.



شكل ١

شكل ٢

شكل ٣

شكل ٤

شكل ٥



شكل ٧

شكل ٦

شكل ١٠

شكل ٩

شكل ٨

لعب الأطفـــــال

تقديـــم

يقـــاس تقـــدم الأمـــم وازدهارها ومستواها الحضاري بمدي اهتمامها بالأطفال، وتثـــقيفهم وتربيتهم، فهم عدة المستقبل ورجاله، ورصيده الثمين.

ولله در الشاعر العربي الذي يقول:

وإنما أطفـــالنا بينـــنا أكبـــادنا تمشي علي الأرض

لو هبت الريح علي بعضهم لامتنعت عيني عن الغمض

وينتقل الطفل في مدارج الطفولة، يرتع، يلعب، فتنمو مواهبه، وتتفجر طاقاتـــه، فتطمئن قلوبنا، وتقر أعيننا بالأمل في مستقبل مفروش بالزهور، فالأطفال هم آمال المستقبل، وبهجة الحاضر، وتثقيف الطفل هدف نبيل من أعظـــم أهـــداف الأمة لآن هذا التثقيف، باختصار، هو تهيئة الطفل لحمل مشعل الحضارة والتقدم.

وإذا كانت وسائل التـــأثير في الطفل منذ نعومة أظفاره تتعدد وتتنوع، فإن لعب الأطفال تعد أبرز الوسائل وأعمقها تأثيراً، بل وأنجحها في توسيع مداركه، وتشكيل وجدانه، وتحديد اتجاهاته الفكرية.

فـــإن الطفل، في العادة، يتعلق بلعبته، يحبها، ويتأملها، ويلهو بها، وقد لا تفارقه طوال يومه، بل أنه في أكثر الأحيان يحرص علي أن تكون لعبته بجـــواره إلي أن يغلبه النعاس[١] وإذا استيقظ من نومه، ولم يجدها، يصرخ ويبكي، ولا يهدأ له بال حتى يجدها بين يديه مرة أخرى.

---

(١) H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst, Mainz (1984), p. 191.

وســـوف أتكلم هنا عن الدور الذي اضطلع به فنانو البحر المتوسط ، فـــي العصرين اليوناني والروماني، في الإسهام في تثقيف الطفل وصياغة وجدانـــه ووعيه من خلال حرص هؤلاء الفنانين علي تشكيل لعب الأطفال بصور تتوافق مع الواقع، وبأسلوب يعمق ثقافة الطفل ويطورها عبر سني عمـــره المختلفة. كما حرص هؤلاء علي مراعاة أن تكون اللعب مرتبطة ببيـــئة الطفـــل الـــتي ينشأ ويترعرع بين أحضانها وأن تكون منبثـــقة من المعتقدات الدينية السائدة في المجتمع، ومعبرة عنها أبلغ تعبير.

ولم يكن الهدف الأساسي للفنان من ذلك هو الكسب والتربح، بل كان الهدف الأساسي هو تثـــقيف الطفل تربوياً وربط الطفل بمعتقدات مجتمعة، الـــذي ينتمي إليه، وترسيخ الحس والالتزام الديني عنده، فينشأ فرداً سوياً مستقيم السلوك نافعاً لمجتمعه.

هـــذا الهدف هو ما نطلق عليه التثـــقيف التربوي والتثـــقيف الديني، الـــذي يكـــون مقصودة انسجام الفرد مع عناصر مجتمعة، وتحقيق السلام النفسي الذي يقي الفرد الانحراف وسوء السلوك.

وســـوف أحـــاول في هذا الدراسة الموجزة أن أوضح هذه المنظومة المتكاملة من خلال استعراض بعض النماذج، علي سبيل المثال لا الحصر، من بين المجموعة النادرة من لعب الأطفال الموجودة في المتحف اليوناني الروماني والتي تضم ٥٥ قطعة مصنوعة من الفخار المحروق (التراكوتا)، ومـــن الخشـــب. فهي تمثل نموذجاً حياً لما ساد في هذا المجال في كل من الحضارتين اليونانية والرومانية في حوض البحر المتوسط.

لعب الأطفال وأشكالها

وقبل أن نستعرض هذه النماذج نود الإشارة إلي بعض الملاحظات:

أولاً: إن نسبة القطع الفخارية تزيد كثيراً عن القطع الخشبية (١٣:١) ولذلك سببان:

١- ندرة وجود الأخشاب في مصر بصفة عامة، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن لعب الأطفال التي تصنع من الخشب تحتاج إلي نوعية جيدة للغاية حتى لا تجرح الأطفال الذين يلعبون بها.

٢- عدم مقاومة الأخشاب لعوامل الطبيعة والزمن خاصة في الأماكن الرطبة مثل الإسكندرية، لذلك نجد أن القطع الخشبية قد جاءت من الفيوم ذات الجو الجاف.

ولعل الأسباب واضحة في التفوق العددي لمادة التراكوتا، في هذه اللعب لأن مادة التراكوتا رغم أنها سهلة الكسر بالنسبة للأطفال إلا أنها رخيصة الثمن ويمكن تعويضها إذا ما فقد الطفل لعبته بسبب الكسر أو الضياع. وكذلك تتيح مادة التراكوتا تشكيل هذه اللعب بطريقة انسيابية وجوانب مستديرة لا تجرح الأطفال أثناء اللعب لأنها سهلة التشكيل عند صنعها ويمكن صقلها بسهولة.

ثانياً: أن الفنان عندما قام بتشكيل هذه اللعب من التراكوتا عن طريق القوالب(١) التي تتيح صنع هذه اللعب بكميات كبيرة زودها بتجاويف داخلية حتى تكون خفيفة الوزن يستطيع الطفل حملها والتنقل بها أثناء اللعب. أما

---

(١) R.A. Higgins, Catalogue of the Terracotta in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum, London (1969), PP. 3-7.

الألعـــاب الخشبية فكانت مصمتة ولكنها خفيفة الوزن بطبيعة الحال نظراً لصغر حجمها.

ثالـــثاً: لجـــأ الفـــنان فـــي كثير من الأحيان إلي وضع قاعدة أسفل أرجل الحيوانات حتى يسهل وقوف هذه اللعب علي الأرض أمام الأطفال، وجعل هذه القاعدة جزءاً لا يتجزأ من التكوين العام لهذه اللعب. وقد انتشرت هذه الـــلعب فـــي أرجاء المجتمع ككل، وهذا يفسر عثورنا علي هذه اللعب في العديـــد من المنازل والمقابر. وقد كان الأطفال يجرون لعبهم فوق عربات صـــغيرة تجرها خيول صغيرة[١]، كما كانوا يحملون الطيور الصغيرة في أيديهم ويلقون بها في الشوارع لكي تتنزه[٢].

نظـــراً لولع الأطفال بالحيوانات والطيور كانت تصنع لهم لعبٌ علي هيـــئة الحيوانـــات أو الطيور فنجد شخاليل مصنوعة من التراكوتا ولها يد يمسك بها الطفل[٣] وكذلك نجد العديد من التماثيل التي تحمل فيها الأطفال طيوراً ينظرن إليها في شغف وولع.[٤] وهناك العديد من المناظر في الفن اليونـــاني تعكـــس مـــدي الألفـــة الواضحة بين الأطفال وبين الطيور أو الحيوانات وهي تترك دلالة واضحة علي وجود لغة وتعبيرات ما بين هذه

(١) C. Watzinger. Griechische Vasen in Tübingen (1924), p. 50 E 129, Pl. 33.

(٢) Rühfel, op.cit., p. 167.

(٣) مـــني حجـــاج، تصـــوير الأطفـــال في الفن اليوناني القديم، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٥٠ صورة ٩١.

(٤) Rühfel, op.cit., PP. 235 ff., Fig. 100 a.b.

الطيــور(١) أو الحيوانــات(٢) من ناحية وبين الأطفال الذين يداعبونها من ناحية أخرى.

وكــانت لعب الأطفال من الحيوانات والطيور تصاحب الأطفال حتى عــلي شواهد القبور الخاصة بهم، وكذلك هناك العديد من شواهد القبور(٣) التي تظهر الأطفال مع حيوانات أو طيور مما يدل علي حب وتعلق هؤلاء الأطفال بحيواناتهم أو طيورهم المفضلة(٤)، ولم يقتصر الأمر علي ذلك بل أن بعــض رســوم الفخــار تصور الأم وهي تعطي طفلها صندوق اللعب الخــاص به وهي تودعه قبل أن يحمله خارون إلي العالم السفلي، وبالطبع كــانت الأم هــنا تريد أن يجد الطفل تسليه له في عالمه الأخر مع ألعابه المفضلة.(٥) وفي كثير من الأحيان كان الطائر المحبب للطفل يدفن معه

---

(١) G. Van Hoorn, cheos and Anthesteria (1951) Nr. 631, Fig. 96; L. Deubner, Attische feste (1959), Pl. 31, h; F. Beck, Album of Greck education (1975), P.49, Fig. 300.

(٢) R-Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkumst (1955), P. 32 Nr. 69; Baeck, Op.cit., P. 49, Figs. 301 – 305.

(٣) Rühfel, Op.cit., PP. 133 f., Fig. 54; PP. 181 f., Fig. 75.

(٤) D.C. Kurtz, Athenian white Lekythoi paterns and Painters (1975), P. 56; K. Früs Johansen, The attic grave – Reliefs of the classical period (1957), PP. 26 f., Fig. 12.; S. Karusu, Archeologisches National Museum "Antike Skulpturen" (1969), P.51; D. Ohly, Glyptothek. Führer (1972), Nr. 30,32., H.Hiller. Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jhs. V.chr. 12. Beiheft Istanbul Mitteilung (1975), PP. 172 ff. K 6, Pl. 16, 1-2.

(٥) Fairbanks, Athenian white Lekythoi II, (1972 2), P. 85 Nr.8.. A

حتى يقوم بتسليته في العالم السفلي.[١]

وفيما يلي نستعرض بعض الأمثلة من لعب الأطفال:

أولاً: الحيوانات

١ – لعب علي شكل الكلاب (شكل ١–١١)

تعتبر الكلاب[٢] من أكثر الحيوانات ظهوراً في لعب الأطفال وقد يرجع السبب في ذلك إلي أن الكلب من الحيوانات الأليفة التي تسكن البيوت مع البشر وتشتهر بوفائها المعروف لأصحابها فضلاً عن أمانتها. ومن أهم الصفات التي نجدها عند الكلاب[٣] سرعة الفهم وقوة ذاكرتها وكذلك قدرة الكلب في التعرف علي صاحبه بعد عدة سنوات[٤]، وحبه الشديد لصاحبه هذا فضلاً عما تقوم به الكلاب من أغراض الحراسة والصيد، لذلك كان من الطبيعي إبراز تلك المعاني التربوية للأطفال من خلال لعبهم بهذه الحيوانات حتى تكون وسيلة للتسلية ووسيلة للتفكير في كل هذه الأمور. وقد كان لارتباط الكلب بالإله أبوللو (حامي الكلاب)[٥] أثره في ظهور الكلاب كلعب للأطفال، فيحدثنا ليونيداس[٦] أن البنين كانوا يقومون بإهداء

---

(١) أكتشف في إحدى مقابر كيرامايكوس بأثينا هيكل عظمي لطفل وبجواره عظام طائر صغير، أنظر:
K. Kübler, Keramaikos VII 1, (1976) P. 29 Nr. 39.

(٢) Aristoteles, Historia Animalium VIII 167; Plinius, Historia Naturalis VIII, 148.

(٣) O.Keller., Die antike Tierwelt I Leipzig (1909), PP. 91 – 151.

(٤) تعرف الكلب علي اوديسيوس بعد عودته إلي منزله بعد حوالي ٢٠ عاماً:
Homeros, Odyssey X 216 ff.

(٥) Aelianus, De Natura Animalium XII 34.

(٦) Leonidas, Anthologia Palaetonia VI 309.

لعبهم إلي الإله أبوللو وذلك عند بلوغهم سن الشباب. ونلاحظ من المناظر التي صورت الكلاب مع الأطفال أن الأطفال لم يكونوا يخشون الكلاب وإنما نشأت ألفة كبيرة بينهم. وأقترن ظهور الكلاب بكثير من صور هؤلاء للأطفال ولدينا العديد من المناظر التي توضح ذلك(١).

ولم يقتصر تصوير الفنان للعب الأطفال في شكل الكلاب علي مجرد تصوير كلاب من فصيلة واحدة ولكنه صور العديد من الفصائل حتى ينمي مدارك الطفل في استيعابه للعديد من أنواع وفصائل هذه الكلاب، مما يسهم في ثقافة هذا الطفل وسعه أفقه من الناحية التربوية هذا فضلاً عن الهدف الثقافي الديني من خلال ارتباط هذه الكلاب بالإله أبوللو.

٢- لعب علي شكل الخيول (شكل ١٢-١٩)

كانت الخيول(٢) من اللعب المفضلة عند الأطفال(٣) والسبب في ذلك أن الحصان كان ولا يزال صديقاً مخلصاً للإنسان حيث يشاركه أفراحه

(١) من أفضل الأمثلة المحفوظة لدينا تمثال من المرمر يرجع إلي القرن الثالث ق.م حيث يمسك طفل بكلب بين ذراعيه ويحتضنه في لهفة:

Rühfel, op.cit., p. 258, Fig. 109.

وهناك مثال آخر لطفل جالس علي صخرة يقوم الكلب بمداعبته بأن يقفز عليه ويحاول أن يقبله في وجهة:

Klein, Child life in Greek Art, New York (1932) P. 12, Pl. XII C.

وكذلك نجد طفل يداعب كلبة بسلحفاة في يده لكي يقفز عليها الكلب:

Klein, op.cit, P. 13, Pl. XVC.

(٢) Keller, op.cit., pp. 218 – 259.

(٣) Horace, Satires II 3, 248.

وأحزانه حيث أن الحصان بطبيعته حساس للغاية[١]. وكذلك قدرة الحصان الهائـلة عـلي التعلم وذكائه الخارق، وكانت الخيول من الحيوانات شديدة التعلق والارتباط بصاحبها ويقسم فارو[٢] الخيول إلي أربعه أنواع:

١- خيول للفروسية **٢- خيول لجر العربات**

٣- خيول للتربية **٤- خيول للسباق**

وقـد كان اهتمام الشعوب القديمة بتربية الخيول علي درجة عالية من الكفاءة سواء من حيث الصحة[٣] أو العناية بتعليمهم. ففي بلاد اليونان كانت أفضل الخيول من منطقة تساليا[٤] حيث موطن الحصان الخاص بالاسكندر الأكبر والذي أطلق عليه أسم Bukephalos.[٥] أما أفضل خيول السباق فكـان مصـدرها جزيرة صقلية[٦]. أما أحسن خيول العربات فقد اشتهرت قوريـنه[٧] بتربيتها وكانت الخيول الليبية معروفة بسرعتها الفائقة وقوامها الرشيق.

---

(١) Isidoros Stathmoi Parthikoi XII, 1,44; Herodotos, Historia III 84 ff.

(٢) Varro, Rerum rusticarum II, 7,5.

قارن أيضا بلينيوس الذى يعدد الأغراض التي تستخدم فيها الخيول:
Plinius, Historia Naturalis VIII 163.

(٣) يذكر إيزودوروس صفات الحصان الجيد ذو الصحة الجيدة :
I sidoros, op.cit., XII, 1, 45.

وكذلك يذكر ألوان الخيول:

Isidoros, op.cit., XII, 1, 48 ff.

(٤) Keller, op.cit., PP. 227 f.

(٥) Arrianus, Anabasis V 19, 5; Strabo, Geographica XV, 698 C.

(٦) Horace, Carmina II 16, 34 f.

(٧) Aelianus, De Natura Animalium III 2.

أمـا فـي مصـر فقـد ظهر الحصان لأول مرة في عصر الدولة الحديـثة[١] إبان حكم الأسرة الثامنة عشره من حوالي ١٥٨٠ ق.م وجاءت الخيـول عـن طـريق الجنس الآري المسمي Churri ولم تكن الخيول المصـرية تمثل سلالة قائمة بذاتها حيث ظهرت العديد من مناظر الخيول فـي عصر الدولة الحديثة وكلها توضح نوعاً واحداً من الخيول وهي ذات الرقـبة المقوسـة بشـدة. وكما أسلفنا من قبل أن الحصان كان من أفضل الـلعب عـند الأطفال، وكان الحصان من اللعب القليلة التي تحتوي علي عجـلات لكـي يجـرها الأطفال عن طريق خيط يربط في ثقب في أنف الحصان أو رقبته، وقد عثر علي العديد من هذه اللعب في مقابر الأطفال[٢] وهي عبارة عن حصان يقف علي أربع عجلات.

وهـناك اسـتخدامات أخري متعددة للخيول فمنها استخدامها في نقل الحاجيـات من مكان لآخر،[٣] وكانت تستخدم في جر آلات طحن الحبوب فـي الشـرق، ومـن شعرها كانت تصنع المصافي والأقواس وتزخرف الخوذات الحربية.

ومما سبق يتضح أن الفنان قد أستغل كل هذه المميزات الموجودة في الخيـول وصورها في أشكال مختلفة للأطفال علي هيئة لعب لكي يغرس فيهـم حـب الخيول لما تقدمه من خدمات في نواح كثيرة من الحياة. تلك كانت الأهداف التربوية التي تسهم في تكوين شخصية الأطفال قل مواهبهم.

---

(١) C. Vandersleyen, Das antike Ägypten (Berlin 1985), p. 324 f, Pls. 309 - 311.

(٢) مني حجاج، المرجع السابق، ص ص ١٥١ – ١٥٢.

(٣) Klein, op.cit., p. 9, Pl. 8 D.

٣- لعب علي شكل الحمار

كان الحمار من الحيوانات الأكثر استخداما وشيوعاً في بلدان حوض البحر المتوسط ومازال هذا الحيوان يستخدم في نفس الأغراض التي استخدمها القدماء حيث كان وسيلة للانتقال وجر العربات[١] ويرجع ذلك إلي قوة تحمل هذا الحيوان وقلة تكاليفه سواء في ثمن شرائه أو تكلفة معيشته[٢].

ويوجد خمسة أنواع من الحمير[٣] كان أكثرها انتشاراً الحمار الأهلي الوديع الذي أطلق عليه اليونانيون Ovos والرومان asinus[٤] ومن أهم الصفات التي تميز الحمار عن غيره من الحيوانات تحمله مشاق العمل وحمل الأثقال وصبره وعدم كلله من العمل[٥].

وقد ظهر الحمار في مصر في حضارة نقاده قبل الألف الرابع ق.م في أبيدوس[٦] وكان يستخدم في درس الحبوب والركوب وحمل الأثقال واستخدمه رمسيس الثالث في نقل البضائع عبر الصحراء بدلاً من الجمل ولكنه فقد أهميته بعد دخول الحصان إلي مصر في عهد الدولة الحديثة[٧]. وقد كان الحمار مرتبطاً بعالم الإله ديونيسوس وكان يظهر دائماً في أعياد

---

(١) Cicero, De Natura Deorum II 59.

(٢) Plinius, Historia Naturalis XVIII 44.

(٣) F. Olck, s.v. Esel, in : RE 6, 1909, pp. 628 – 666.

(٤) Ibidem, pp. 623 – 655.

(٥) Xenophon, Anabasis V 8, 3; Plinius, Historia Naturalis VIII 171.

(٦) Keller, op.cit.p. 268, Fig. 83, 106.

(٧) Ibidem, p. 268.

هذا الإله في بلاد اليونان،[١] وكذلك ظهرت الحمير في المواكب الديونيسية الكـــبيرة في عهد بطليموس الثاني في الإسكندرية.[٢] كذلك ظهرت الحمير مزيـــنة بالأكـــاليل في أعياد الإلهة الرومانية فستا Vesta راعية العائلات التي تقام في التاسع من شهر يونيو كل عام[٣]. وفي العصر الإمبراطوري كـــانت الحميـــر مرتبطة بالإله إيزيس[٤]. هذا علاوة علي تقديم بعض من رؤوس الحميـــر كقـــربان للإلـــه أبوللو في دلفي[٥]. لذلك فليس غريباً أن تصـــور الحمير كحيوانات تخدم أغراضا كثيرة من نواحي الحياة المختلفة وتقدم كلعب للأطفال لتعكس أهمية هذا الحيوان في الحياة العامة نظراً لما يتمـــتع به هذا الحيوان من صفات طيبة. كان ذلك هو الهدف التربوي في تـــثـــقيف الطفل هذا بالإضافة إلي ارتباط الحمار بالعديد من الآلهة سالفة الذكر مما يهدف إلي التثـــقيف الديني للطفل.

٤-لعب علي شكل الخنازير (شكل ٢٠-٢٣)

تعتـــبر الخـــنازير[٦] من اقدم وأهم الحيوانات المنزلية وكان الأطفال يميلون إليها لما تتمتع به من هدوء في حركتها وبالجسم السمين اللين ومن أهم أنواع الخنازير الخنزير البري[٧] الذي يوجد في وسط وجنوب أوروبا وشمال أفريقيا - من الجزائر حتى مصر - وكذلك في غرب أسيا. وقد

(١) Plinius, Historia Naturalis XXIV 2.

(٢) Olck, op.cit., pp. 625 f.

(٣) Ovidius, Fasti VI 311 f. 347 - 469.

(٤) Apuleius, Metamorphoses XI 5.

(٥) Aelianus, De Natura animalium X 40.

(٦) Keller, op .cit., pp. 388 – 405.

(٧) Ibidem, p. 389.

عرف الخنزير منذ عصور ما قبل التاريخ علي أنه حيوان منزلي مستأنس ويظهـر الخـنزير في مصر منذ عصر الدولة القديمة الفرعونية ويتميز الخنزير المصري بأذنه القصيرة المنتصبة(١). وقد حاز الخنزير قبولاً من المصـريين خـلال العصر الفرعوني. ولكن اختلف الحال في العصرين اليونـاني والروماني حيث كان ينظر للخنزير في مصر وسوريا علي أنه حيـوان غيـر مرغوب فيه لقذارته(٢) وهذا يفسر قلة المناظر التي تصور الخنازير في المنطقتين وكان مربو الخنازير من الفئات المحتقرة في مصر ولا يسـمح لهـم بدخول المعابد، وكان المصريون ينظرون إلي الخنازير كرمز للإله الشرير ست(٣).

أما عند اليونان والرومان(٤) فكان الحال مختلفاً تماماً حيث كانت تربية الخـنازير منتشرة في أنحاء واسعة من بلادهم(٥) وكان يمثل جزءا كبيراً مـن دخـلهم القومي وكان الخنزير ذو أرجل قصيرة وجسم متضخم كبير ورقـبة قوية ورأس صغيرة. وكان الخنزير من الحيوانات التي يعتقد أنها تجـلب الحظ والرزق الوفير(٦) نظراً لكثرة إنجابها حيث يستطيع الخنزير الإنجـاب مرتين في العام في كل مرة حوالي ٢٠ مولوداً وكانت الخنازير

(١) Ibidem, pp. 388 – 389.

(٢) F. Orth, s.v. Schwein, in : RE 1921, p. 803.

(٥) Herodotos, Historia II 14

(٤) Keller, op.cit., pp. 395 – 401.

(٥) Homer, Odyssey VI 103 f.; Xenophon, Anabasis V 3, 10; Pausanias, Periegeis Tys Hellados I 27, 9; Varro, Rerum Rusticarum I 22.

(٦) Plinius, Historia Naturalis VIII 205.

مـــن أهم القرابين التي تقدم إلي الإله أبوللو والإلهة أفروديت(١). وقد ظهر الخنزير كثيراً في الفن اليوناني مصاحباً للأطفال حيث يجلس الأطفال فوقه فـــي هـــدوء وســـكينة ولا يخشونه(٢) أو أن الخنازير تقف بمفردها كلعبة للأطفال(٣). ومن خلال ذلك ركز الفنان علي الهدفين التربوي والديني.

وفـــي مجموعـــة الإسكندرية نجد ثمان قطع تمثل الخنزير وهو يقف عـــلي قاعدة حتى يثبت أمام الأطفال ونلاحظ أن جميع هذه القطع تأتي من مدن عاش فيها العنصر الأجنبي مثل الإسكندرية ونقراطيس والفيوم.

٥- لعب علي شكل الإبل (شكل ٢٤-٢٦)

تعتبر الإبل من الحيوانات القديمة التي عرفها الإنسان وهي عادة ذات لـــون اسود ولها أما سنام أو عدة أسنمة فوق ظهرها وهذا ما يجعل الإبل مـــثار تعجب من جميع الكتاب(٤) والفنانين القدامى ويتحمل الجمل العطش لمدة أربعة أيام متواصلة لأنه يختزن المياه في جسمه. وكان الجمل معروفاً عـــند المصريين منذ الألف الرابعة ق.م(٥) ويستخدم الجمل في حمل المتاع والـــتجارة(٦) وهـــو وســـيلة جيدة للانتقال في الصحراء نظراً لقوة احتماله

---

(١) Keller, op. cit., p. 401.

(٢) Klein op. cit., p. 12 Pl. XII D;

هناك أيضا ارتباط وثيق بين الخنزير والإله إيروس، قارن:

A. Hermary, LIMC III (1986), p. 875, PL. 624 (279).

(٣) Klein, op. cit., p . 10, PL. IX A.

(٤) Aristoteles, Historia Animalium II 1, p. 499 a 11 ff.

(٥) Keller, op. cit., p. 275.

(٦) Strabo, Geographika XVII 815.

العطـــش وكـــان الجمل يستخدم فن أغراض القتال أوقات الحرب.[١] كذلك كـــان للجمل العديد من الاستخدامات في الحياة اليومية مثل صنع الأقواس مـــن جلد الجمل وكذلك الملابس من وبر الجمل الذي يغطي جسمه بكثافة وكـــان لـــلجمل وظـــائف عديـــدة في علاج الأمراض[٢] ولم يعرف الفن المصري الجمل إلا في أحوال نادرة للغاية، وقد صوره اليونانيون بطريقة مـــبالغ فيهـــا فـــي فـــنونهم.[٣] وقد ظهر الجمل علي العديد من العملات الـــرومانية[٤] وعـــلي الفصوص ولدينا في مجموعة الإسكندرية من لعب الأطفـــال العديـــد من القطع التي تصور الجمل بمفرده أو محملاً بالبضائع والمـــتاع وكـــان الهدف من صناعة هذه القطع إبراز دور الجمل في حياة الإنسان واستخداماته كي توضح هذه الأغراض للأطفال وتظل أمام أعينهم للتفكير والتمعن فيها.

٦- لعب علي شكل الخراف (شكل ٢٧-٢٩)

تمـــثل الخـــراف فـــي العصـــور القديمة ثروة اقتصادية هائلة لبعض الشـــعوب نظراً لما تنتجه هذه الخراف من الصوف الذي يستخدم في نسج الملابس فضلاً عن الأهمية الغذائية في لحم هذه الخراف، خاصة أن تربية الخراف أمر يسير ولا يحتاج أكثر من مكان متسع يصلح للرعي وينبت به أعشـــاب للمرعي ويوجد خمسة أنواع مختلفة من الخراف[٥]. أنتشر النوع

(١) Plinius, Historia Naturalis X I 251; Tacitus, Annales XV 12; Herodotos, Historia VII 87.

(٢) Plinius, Historia Naturalis XXVII, 91.

(٣) O. Keller, Tiere des klassischen Altertum, pp. 34 f.

(٤) J.P.C. Kent, a.O., Die römische Münze (München : Hirmer Verlag, 1973), p. 86, Pl. 16 (63); p. 87, Pl. 16. (70).

(٥) F. Orth, s.v. Schaf, in : RE II 3, 1921, pp.373 - 375.

الأول منها في مصر، وشمال إفريقيا فهي خراف ذات قرون صغيرة نسبياً وصوف كثيف ومؤخرة دهنية عريضة، وقد وجد هذا النوع في مصر منذ الألف السادس ق.م وذلك في حضارة نقاده[١]. ويخبرنا ديودور الصقلى[٢] أن الخـراف المصـرية كـانت أكبر من الخراف اليونانية حيث ارتبطت بالإلهـة إفـروديت باعتبارها تعبر عن الخصوبة وكذلك بالإلهة أرتميس باعتـبارها إلهـه الصيد والمراعي[٣]، أما الإله أبوللو فقد كان إله للرعاة وبالـتالي ارتبطت الخراف بهذا الإله[٤]. نظراً لأن الخراف من الحيوانات الأليفة التي تربي في المنازل لما تشتهر به من وداعة وهدوء فقد انتشرت تربيتها خاصة في بيوت الفلاحين مما جعلها مادة خصبة ليصورها الفنانون كـلعب صـغيره مـن الـتراكوتا تساهم في تسلية الأطفال حيث يعجبون بوداعتها وهدوئها وصوفها الكثيف الناعم الملمس هذا فضلاً عن ارتباطها بالآلهة سالفة الذكر.

٧- لعب علي شكل الضفادع

تلفت الضفادع[٥] نظر الأطفال خاصة عند قفزها، ونجد أن الأطفال لا يخشون هذه الضفادع بل يسارعون إلي اللحاق بها وإمساكها. وهناك عدة أنواع من الضفادع منها الضفدعة الخضراء وهي ما نطلق عليها ضفدعة المـاء، والضفدعة ذات اللون البني التي تعيش علي الأرض داخل العشب وضـفدعة الأشجار. وجميع أنواع الضفادع تعيش في المستنقعات وتضع

(١) Keller, Die antike Tierwelt I, p. 310, fig. 106.

(٢) Diodoros, Bibliotheke I 36.

(٣) Orth, op.cit., pp. 392 f.

(٤) Pindaros, Pythian Odes IX 64.

(٥) O. Keller, Die antike Tierwelt II (1913), pp. 311 - 318.

الــبيض(١)، وتصــدر الضفادع صوتاً مميزاً عن طريق لسانها المثبت من الأمــام والمــتحركة مــن الخلف. وبسبب ما قيل عن قدرة الضفادع علي التكهن بسقوط الأمطار نجد أنها ارتبطت بالإله أبوللو(٢) واعتقد القدماء أن الضــفادع تمنع الحسد ولها قدرة علي شفاء المرض(٣). وقد استخدم الفنان الضــفادع فــي الــلعب التي تصدر صوتاً مثل الشخاليل مستغلا في ذلك الصــوت الــذي تصــدره الضفادع. هنا أوضح الفنان الأهداف التربوية والدينية التي تسهم في تثــقيف الطفل من خلال تشكيله لهذه اللعب.

٨- لعب علي شكل الفئران

كــانت الفئران من الحيوانات التي ربما تخيف الأطفال ظاهرياً ولكنها من الحيوانات التي يعجب بها الأطفال ويتخذون من أشكالها لعباً لهم. وقد كان هناك العديد من أنواع الفئران فمنها فئران الحقول، وفئران المنازل،(٤) وفــئران الغابة(٥)، وكذلك الفــئران البيضــــاء(٦) التي كانت تعني الشيء الجميــل أو المعني الحسن عند القدماء(٧). ولم تكن الفئران من الحيوانات المقدســة في مصر القديمة وكانت تعيش في الصحراء وفي السهول الجافة

(١) Aristoteles, Historia animalium I 1, 6; IX 189; Plinius, Historia Naturalis XXX 11, 48.

(٢) Aristophanes, Frogs 231.

(٣) Plinius, Historia Naturalis XXXII 49.

(٤) Ibidem, VIII 221.

(٥) Ibidem, XXII 91.

(٦) Ibidem, XVIII 160.

(٧) Keller, Die antike Tierwelt I, p. 203.

وعلي ضفاف النيل[١]. أما في بلاد اليونان فقد ارتبطت الفئران بالإله أبوللو والـــذي كـــان يسمي Apollo Smintheos [٢]وكانت الفئران تمرح في حقول العنب وتتغذى كثيراً عليه[٣]. وقد كان تصوير الفئران كلعب للأطفال قليلاً مقارنه بغيره من الحيوانات[٤]، ولم يكن الأطفال يخشون الفئران وإنما تعايشوا معهم دون خوف كما يظهر ذلك علي أحد الأواني الفخارية[٥].

٩ – لعب علي شكل الدرفيل

كـــانت الدرافيـــل[٦] وما زالت تستحوذ علي اهتمام الكبار والصغار علي الســـواء عـــند رؤيتها وهي تقفز خارج الماء في حركات جميلة. وتعيش الدرافيـــل عـــند مصـــبات الأنهـــار خاصة في المياه الجارية[٧]. ويحدثنا اســـترابون[٨] أن الدرافيل كانت تعيش في النيل ويتحدث عن صراعها مع التماســـيح. ورغـــم أن الدرافيـــل تعيش في الماء إلا أنها ليست أسماكاً[٩]. ويعتبر الدرفيل ملك كائنات البحر وقد صوره الشعراء كثيراً في أشعارهم

---

(١) Herodotos, Historia IV 192; Aelianus, De Natura animalium XV 26.

(٢) Strabo, Geographika XIII 604.

(٣) Plinius, Historia Naturalis XIII 604.

(٤) Keller, op.cit., p. 202.

(٥) G. Van Hoorn, Cheos and Anthesteria (Leiden 1951), Cat. No. 841, fig. 339.

(٦) Keller, op.cit., pp. 408 f.

(٧) Plinius, Historia Naturalis VIII 91.

(٨) Strabo, Geographika XV 719.

(٩) Aristoteles, Historia animalium I 5, 489 b 2.

وتحدثـــو عـــن حيويـــته الزائدة وألعابه المسلية وحبه للموسيقي وصداقته الحميمـــة للإنسان(١) وإنقاذه للأطفال في البحر وارتبط الدرفيل بالعديد من الآلهةمثل أبوللو(٢) وبوسيدون(٣) وديونيسوس(٤) وأفروديت(٥) والإله الطفل أيـــروس(٦) الـــذي صـــور كـــثيراً مـــن الفن في العصريين الهلنيستى والـــروماني(٧) مرتـــبطاً بالدرفيل لذلك ارتبطت أيضا صور الدرفيل عادة بالأطفال. وقد كان الدرفيل معروفاً كرمز للحب(٨) وانتشر حب الدرفيل في الإســـكندرية منذ عصر بطليموس الثاني،(٩) ولقي الدرفيل قبولاً كبيراً في عصـــر أوغســـطس نـــتيجة انتشار حب الدرفيل بين الأطفال(١٠). كل هذه الأســـباب جعـــلت الدرفيل مفضلاً عند الأطفال يصور لهم في شكل لعب يلعبون بها ويتفكرون فيها وذلك لتنمية الهدف التربوي والديني من خلالها.

---

(١) Homeros, Odyssey XII 96; Plutarchos, De sollertia animalium C 36, 984 C.

(٢) Tacitus, Historia IV 83 f.

(٣) Paus anias, op.cit., III 25, 7.

(٤) Ovidius, Metamorphoses III 532.

(٥) Ibidem, V 331.

(٦) E. Brödner, Wohnen in der Antike, Darmstadt, (1989), P. 80, Fig. 27.

(٧) A. Hermary, LIMC III (1986), pp. 867 - 870, Pl. 617 - 619 Nrs. 159 - 192.

(٨) Plinius, Historia Naturalis IX 28.

(٩) Aelianus, De Natura animalium VI 15.

(١٠) Plinius, Historia Naturalis IX 25.

١٠- لعب علي شكل القطط (شكل ٣٠)

يــرجح إلـــي أن أصـــل القــط كان في أفريقيا.[١] وبدأ ظهور القطط كحيــوان مــنزلي أليف في حوالي ٢١٠٠ ق.م في مصر وانتشرت بصفة عامة في عصر الدولة الوسطي حين عبدت في صورة الإله باستت[٢] وبني لها معبداً كبيراً في مدينة تل بسطا Bubastis شرق الدلتا[٣] وكذلك كانت القطة من الحيوانات المقدسة في مدينة هليوبوليس.[٤] وكانت الإلهة باستت إلهـــه القمر والإلهة المشرفة علي الولادة وتربية الأطفال وقد اقترنت عند اليونانيين بالإلهة Eileithyia وأرتميس[٥]. ولذلك ارتبطت القطط بالأطفال عن طريق تربيتها في المنازل ووداعتها وحبها لأصحابها مما جعل الفنان يختارها كمادة خصبة تصلح لصنعها في شكل لعب الأطفال.

(١) Keller, op.cit. I, P. 74.

(٢) Herodotos, Historia II 60.

(٣) J. Lindsay, Leisure and Pleasure in Roman Egypt, London 1965, p. 229 f.

(٤) Keller, op.cit. I, pp. 69 - 70.

(٥) Herodotos, Historia I 59, 83, 137, 155; Ovidius, Metamorphoses V 333.

ثانياً: الطيـــــور

تمثل الطيور نسبة ضئيلة من لعب الأطفال منها:

١ – لعب علي شكل الديك (شكل ٣١–٣٢)

تـــرجع أصول الديك إلي جنوب وشرق أسيا(١) وقد انتقل ألي الشرق عـــن طريق بلاد فارس ثم إلي أوروبا. وأهم ما يميز الديك هو الاستيقاظ مبكراً لكي يطرد بصياحه أشباح الظلام(٢).

وقـــد عـــرفت الديوك منذ عصر الفراعنة(٣) ويتميز الديك بالجراءة والاخـــتيال والفخر والنظافة. لذلك كان الديك من الطيور المفضلة لإهدائها إلـــي الأطفال لكي يلعبون بها، هذا بالإضافة إلي أن ارتباط الطفل بالديك كان وثيقاً حيث يظهر في العديد من المناظر في الفن اليوناني وهو يلهو مع الديـــوك(٤). وكذلك نجد ظهور الأطفال مع الديوك في الحياة اليومية حيث يلعـــبون معها(٥) أو يجرون ورائها(٦) أو يجرون الديك علي عربة.(٧) ولم يقتصـــر ظهور الأطفال مع الديوك في الحياة اليومية فقط وإنما أيضاً علي شواهد القبور(٨)، وكذلك كان الديك من وسائل الأغراء الهامة عند الأطفال

---

(١) Keller, op.cit. II, P. 131.

(٢) I bid., p. 131.

(٣) Aristoteles, Historia animalium VI 2, 6; Plinius, Historia Naturalis X 153.

(٤) Klein, op.cit., p. 12, Pl. 1 I F; P. 23 Pl. 23 C.

(٥) L. Deubner, Attische Feste 1959, p. l. 30.3.

(٦) Klein, op.cit, p. 11, Pl. XC.

(٧) Ibidem, Pl . XI E.

(٨) E. Pfuhl – M. Möbius, Die Ostgriechischen Grabreliefs I (1977), p. 22 Nr. 45, Pl. 11.

فــي الأســاطير اليونانية والتي عكسها الفن اليوناني[١] حيث اقترن الديك بكــبير الآلهــة زيوس. وعلي ذلك جمع الفنان في تصويره للديوك ما بين الهدف التربوي والهدف الديني الذي يسهم في ثقافة الطفل وتوسيع مداركه.

٢- لعب علي شكل الحمام

يوجــد ستة أنواع من الحمام[٢] أهمها الحمام المنزلي، وقد كان الحمام محــط أنظــار الشعراء اليونانيين والرومان وكانت الحمامة رمزاً للنعومة والرقة والخجل وكذلك رمزاً للنظافة والحب والوفاء[٣]. كما كانت الحمامة رمــزاً لــلفخر والــزهو[٤]. وقــد كانت الحمامة رمزاً للإلهة عشتار عند الآشــوريين ورمزاً للإلهة أفروديت وإيروس عند اليونانيين[٥]. وفي مصر كــان الحمــام من الأشياء اللازمة للبيت المصري خاصة في الريف حيث أبــراج الحمــام الكثيرة العدد وهناك العديد من المناظر التي تصور البيئة والطــبيعة تصور هذا الحمام[٦]. وقد كانت تربية الحمام من الهوايات التي

---

(١) مــن أهــم المناظر التي تصور ذلك إهداء الإله زيوس ديكاً إلي ابن ملك طروادة جانيميديس ليشغله به حتي يستطيع إختطافه، قارن:
W. Fuchs, Die Skulpturen der Griechen München (1979²), p. 341, fig. 376.

(٢) Keller, op.cit II, pp. 122-131.

(٣) Aristoteles, Historia animalium IX, 7 p. 612 b 33 ff.; Aelianus, De Natura animalium III 5; X 33; Plinius, Historia naturalis X 104.

(٤) Vergilius, Aenias V 213, 516; Martial, Spectacula III 58, 18.

(٥) Vergilius, Aenias VI 193; Ovidius, Metamorphoses XIV 597 f; Plutarchos, De Iside et Osiride 71.

(٦) Lindsay, op.cit., p. 231 f.

تســتهوي عــدد كبير من سكان مصر لدرجة أن عدد الحمام المنزلي في مصر في العصر الروماني كان يفوق مرات عديدة عدد السكان(١).

وقــد كــان الحمام من الطيور التي غالباً ما تظهر مع الأطفال حيث يقومــون بمداعبة هذا الحمام(٢) وأحاطته برعايتهم(٣) والحفاظ عليه وإبعاده عــن أي خطر(٤) ولم يكن الحمام من الطيور المفضلة للأطفال في حياتهم فقط بل أيضا كانوا يصورون مع هذا الحمام علي شواهد القبور(٥).

ومن خلال ما تقدم نجد أن لعب الأطفال إنما ساهمت مساهمة قوية في تشــكيل وجدان الأطفال ورفع مستواهم الفكري والثقافي لما تقدمه لهم من أفكــار وإرشادات للمعاني الجميلة في الحياة هذا فضلاً عن إثرائها لفكرهم الديــني مــن خلال ارتباط الحيوانات والطيور التي شكلت علي هيئة لعب الأطفال – بآلهة ومعبودات كانت تسيطر علي الحياة الدينية ليس في مصر البطــلمية والرومانية فحسب بل وفي العالم القديم الذي شمل حوض البحر المتوسط بأسره مما نتج عنه تفاعلاً حضارياً واضحاً وملموساً بين شعوب هذا البحر – موطن الحضارات القديمة.

---

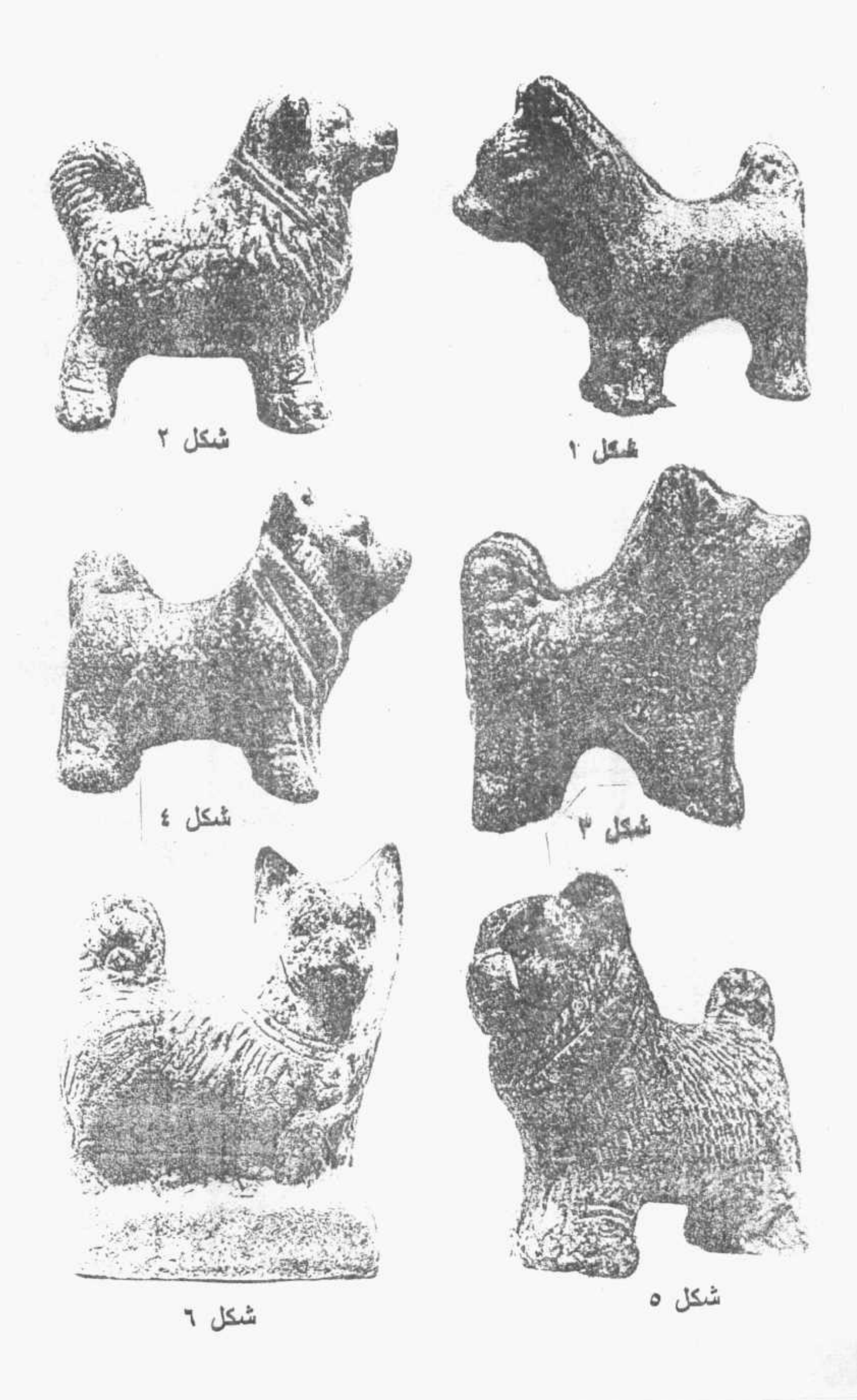
(١) Ibidem, p. 234.

(٢) Rühfel, op.cit., pp. 230 f., figs, 96 – 97.

(٣) Ibidem, p. 218, 222, 225 Pl. 92 a – b; p. 225, fig. 94.

(٤) M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic age 1961, p. 137, fig. 541; E. Künzl, Frühellenistische Gruppen 1968, pp. 106 f., 134, 136 f.; P. Zanker, Klassizistische statuen1974, p.73.

(٥) E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den staatlichen Museen zu Berlin (1968), P. 150; Fuchs, op.cit., pp. 484 f. fig. 568; R. Tölle– Kastenbein, Fühklassische Peplosfiguren 1980, pp.89 f.



شكل ١

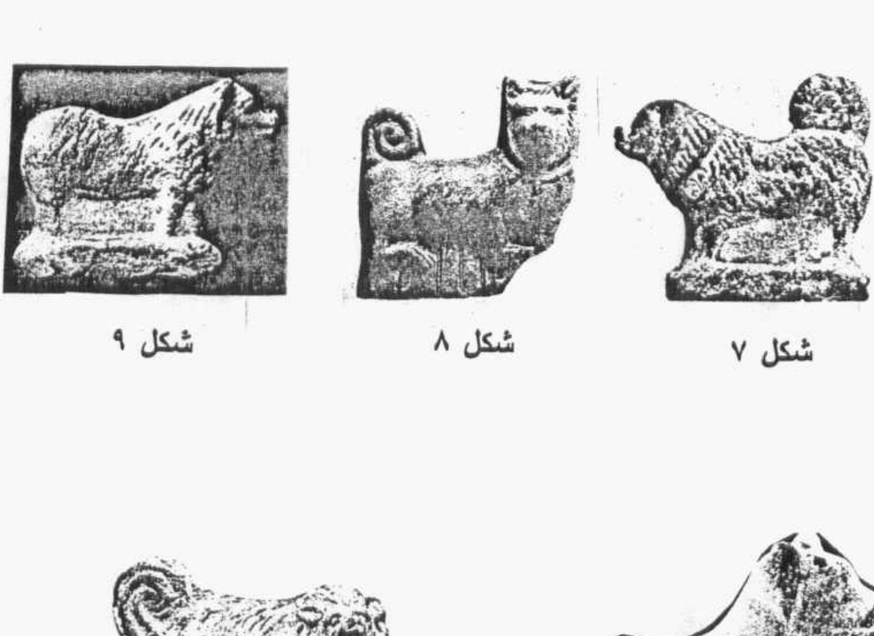
شكل ٢

شكل ٣

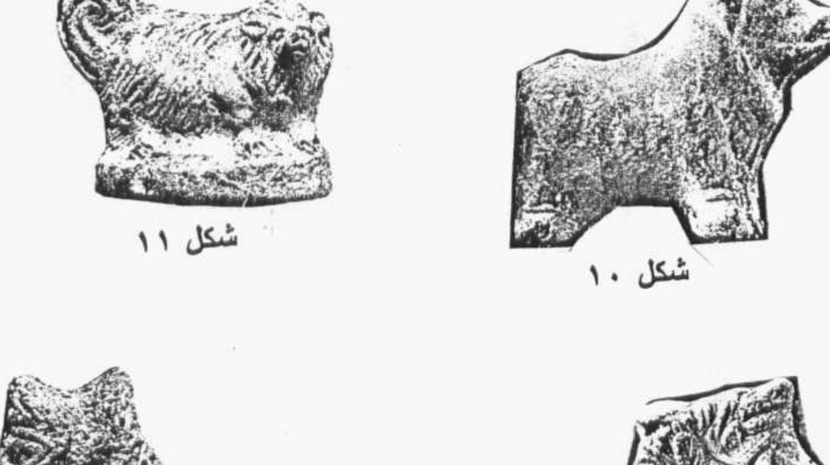
شكل ٤

شكل ٥

شكل ٦

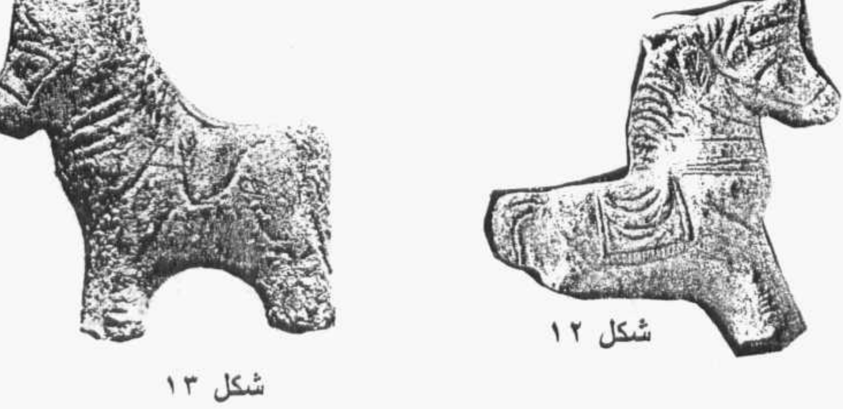


شكل ٩ شكل ٨ شكل ٧



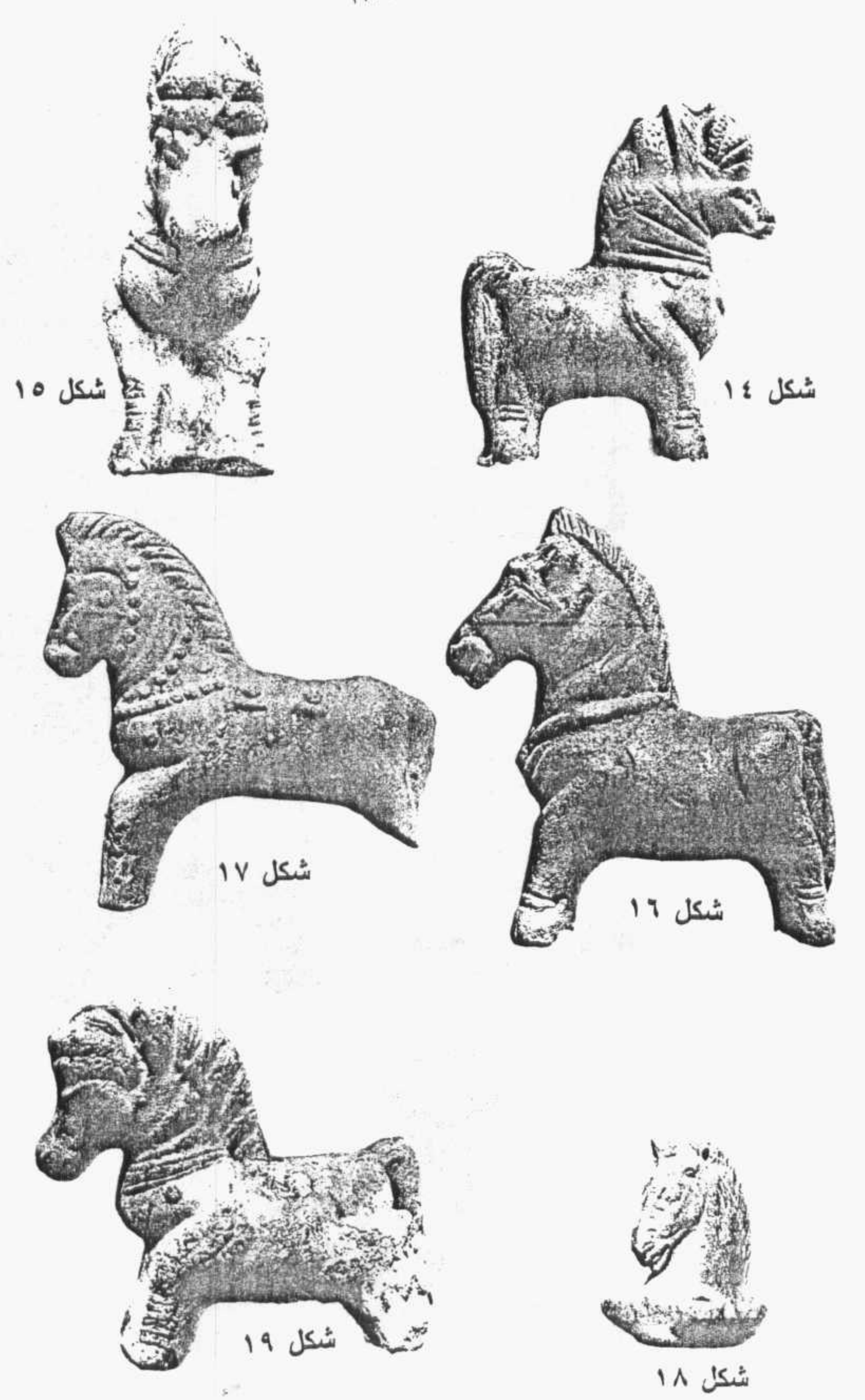
شكل ١١

شكل ١٠



شكل ١٢

شكل ١٣



شكل ١٤

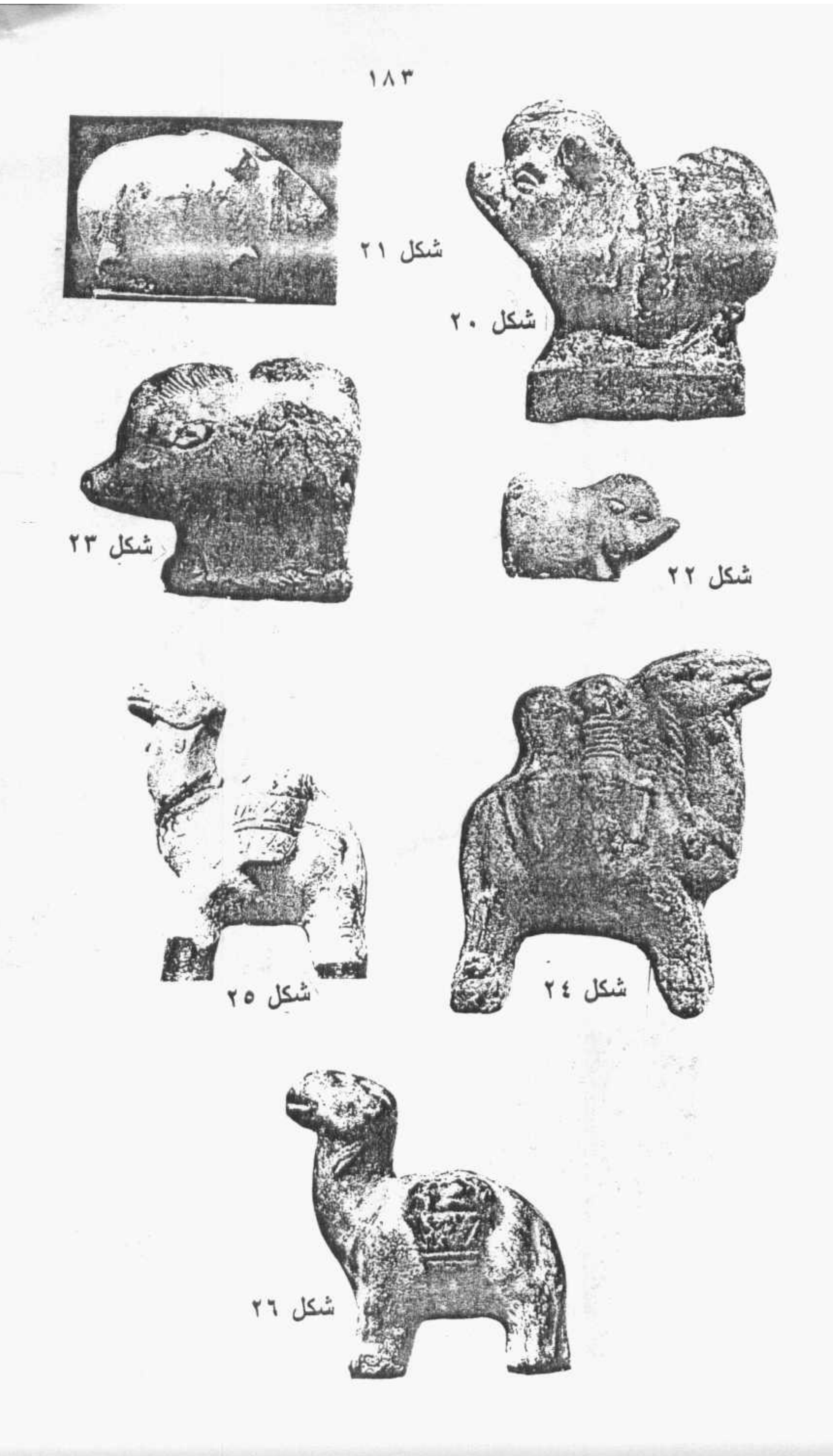
شكل ١٥

شكل ١٦

شكل ١٧

شكل ١٨

شكل ١٩



شكل ٢٠

شكل ٢١

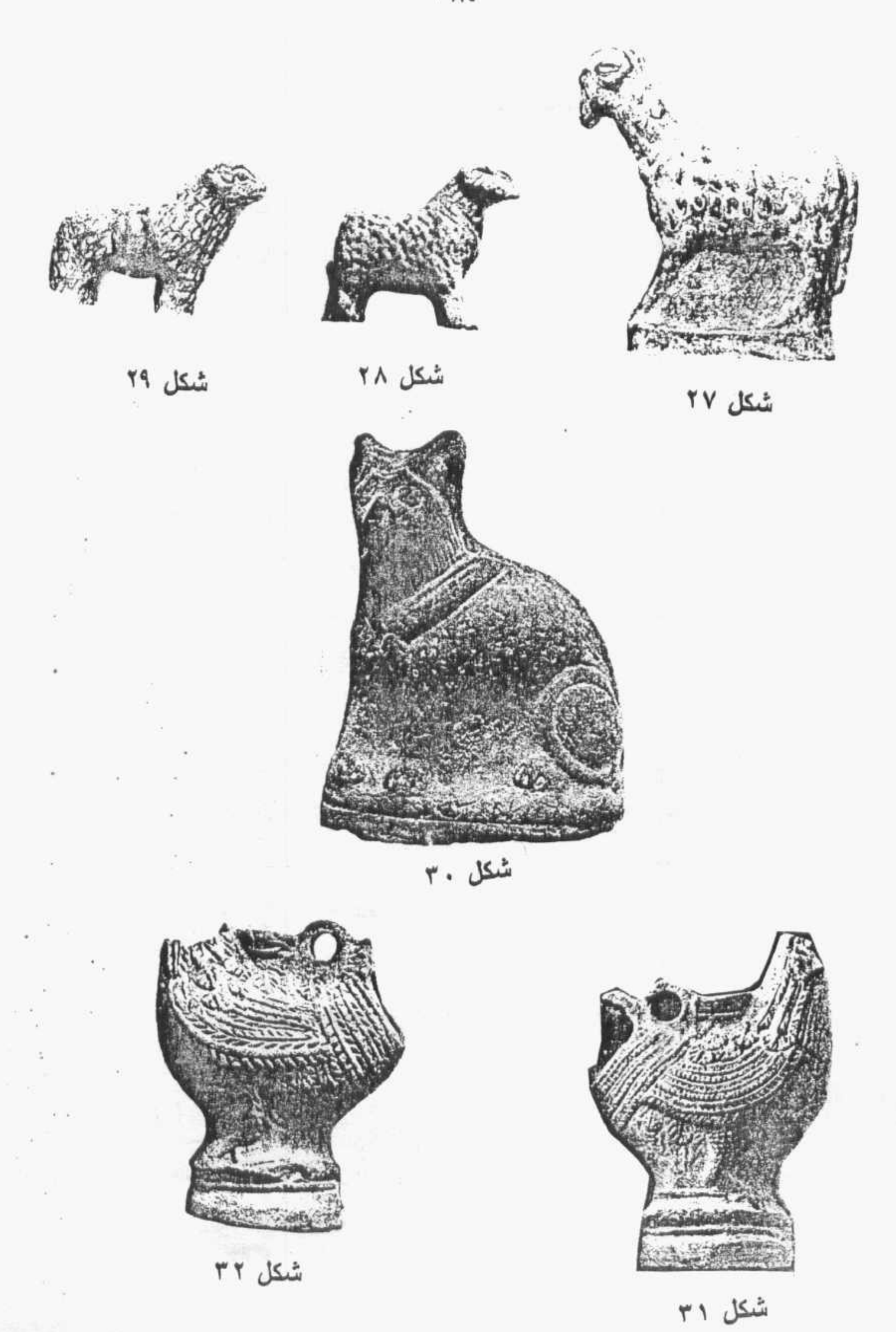
شكل ٢٢

شكل ٢٣

شكل ٢٤

شكل ٢٥

شكل ٢٦



شكل ٢٧

شكل ٢٨

شكل ٢٩

شكل ٣٠

شكل ٣١

شكل ٣٢

الفوانيس الرومانية

يحتفظ المتحف اليونانى الرومانى الإسكندرية بمجموعة نادرة من الفوانيس الفخارية التى تعد من الوسائل التى تتصل بعملية الإضاءة بمصر إبان العصر الرومانى.

وتـأتى أهميـة هـذه المجموعة من الفوانيس من أنها تضم ثلاث وثلاثين قطعة كلها من التراكوتا التى صممت على أشكال مختلفة تعبر فى مجموعهـا عـن بعـض مظاهر من الحياة الدينية فى مصر فى العصر الـرومانى إلى جانب ما تضمه تلك المجموعة من عناصر فنية نفذت وفق أساليب زخرفية غاية فى الدقة.

ومـن الجدير الذكر أن مجموعة الفوانيس الفخارية المحفوظة فى المتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية لم يسبق دراستها أو نشرها من قبل الـلهم إلا إشـارة نوه إليها الباحث دوناند Dunand(١) عندما تعرض فى مقالـته عـن فوانيـس مجموعة فوكية Fouquet لذكر بعض القطع من مجموعـة الإسـكندرية عـلى سبيل المقارنة فقط عند دراسته لمجموعة الفوانيـس الفخارية المحفوظة بمتحف اللوفر بباريس، مما شحذ فى نفسى الرغـبة لدراسـة هـذه المجموعة دراسة علمية فنية وإلقاء الضوء على أهميتها الأثرية والفنية. وقد ساعدنى كثيرا بقاء معظم قطع هذه المجموعة من الفوانيس بحالة جيدة مما قد يسهل وضع تصنيف فنى جديد لها(٢).

---

(١) F. Dunand, "Lanternes Graeco - Romaines d'Egypte," dialogues d'Histoire ancienne 2, Paris, 1965, pp.71-95.

(٢) هـذا الجزء مقال للمؤلف منشور فى مجلة العصور، المجلد الثامن، الجزء الأول، يناير ١٩٩٣، ص ص ٣٧-٧٢.



الفوانيس الرومانية

وقـــبل أن نشرع فى دراسة هذه المجموعة من الناحية الفنية يجدر بنا أن نلقى الضوء على أهم الآراء التى تداولها الباحثون حول ماهية تلك الفوانيس. ومن أهم هذه الآراء ما يلى:

يـــرى بردريـــزيه[١] Perdrizet وكذلك برشيا Bréccia[٢] أن هذه الفوانيس كانت تستخدم فى عملية الإضاءة حيث يحملها العبيد أمام أسيادهم (شـــكل هـــ، و)، ونفس هذا الرأى قد قال به دوناند Dunand[٣] الذى استدل على ذلك باقتصار جسم الفانوس على فتحة واحدة. وعلى الرغم من أن هذا الرأى هو الشائع لدى معظم الباحثين إلا أننى أجد أن هذا الرأى لا يمكن الأخذ به إلا بعد أن نضع إجابات شافية لتساؤلات ما تفرضها طبيعة الـــبحث والتى لمستها من واقع فحصى الدقيق لتلك المجموعة من أهم تلك التساؤلات:

أولاً: فيما يتناول الكيفية التى كانت تتم بها إضاءة تلك الفوانيس: هل كـــانت طريقة إضاءة تلك الفوانيس تتم عن طريق وضع خزانات صغيرة

---

(١) P. Perdrizet, Les Terres Cuites Greques d'Egypte de la collection Fouquet (Paris: Berger-Levrault, 1921), p.19,PI.LXXX,47.

(٢) E. Breccia, Monuments de I'Egypte Greco-romaine II 2; Teracotte figurate greche e greco-egizie del Museo di alessandria (Bergamo: Officine Dell' Italiano D'artigrafiche, 1943), p. 47 PI. LXXIV, 378.

فى هـــذه الصورة نجد أحد العبيد يسير حاملاً أحد الفوانيس لإضاءة الطريق أمام سيدة فى حين نجد بعض الصور التى تصور أحد العبيد الذى يجلس منتظراً عودة سيدة واضعاً الفانوس إلى جواره:

Breccia, Monuments 112, p. 47 PI. LXXIV, 379.

(٣) Dunand, Lanternes, p. 79.

للزيت صممت فى قاعدة الفانوس تملأ عند الحاجة؟ أم كانت توضع داخل تجاويف تلك الفوانيس مسارج معدنية أو فخارية صغيرة تملأ هى الأخرى بالزيت عند الحاجة؟

ثانيـــاً: إذا فترضنا مسبقا صحة أحد هذين الاستفسارين فسيبرز عندنا استفسار ثالث يتمثل فى عدم وجود أى دلائل مادية تنبئ عن وجود احتراق داخلى فى تلك الفوانيس، هذا إلى جانب أن حجم فتحات الفوانيس الصغيرة لا تســمح فى كــثير من الأحيان بدخول إحدى المسارج المتعارف عليها، عــلما بــأن قواعــد الفوانيس الداخلية كافة لا تحتوى على تجاويف تسمح بارتكاز أحجام المسارج جميعها.

تلك هى مجموعة الاستفسارات التى تجاوزها دوناند Dunand وغيره ولــم يحــاول أحــد من الباحثين أن يناقش هذه التساؤلات، اللهم إلا فيبر Weber[١] الــذى يعتبر أول من نوه إلى الإيحاء الإلهى الذى تعطيه هذه الفوانيس فى وجود أشكال المعابد اليونانية والمصرية، وهذا الرأى قد لمس من بعيد فكرة الرمزية فى هذه الفوانيس وفى الفكرة التى أجدها أقرب إلى الصــواب نظــراً لأن كافة نماذج أشكال الفوانيس قد ارتبطت كل ارتباط بمجموعــة الصور التى نفذت عليها، أى أنها كانت تشكل فقط ناحية فنية وليســت وظيفيــة ممــا يجعلنى أرجح اعتبارها نماذج للتعبير عن فكرة الرمزية إلا أن هناك بعض اعتبارات منها:

أولاً: صعوبة إيجاد إجابات قاطعة على الاستفسارات التى نوهت من قبل والخاصة بعملية الإضاءة.

---

(١) W. Weber, Die Ägyptisch - Griechische Terra - Kotten (Berlin: Verlag von Kart Curtius, 1914), pp. 249f: pp. 109f.

ثانياً: تدل الناحية الفنية التى شكلت بها معظم قطع الفوانيس على أنها كـــانت هى الجزء الأهم الذى اهتم به الفنان، أى أن الفنان قد اهتم بالشكل الفنى للفانوس أكثر من اهتمامه بالدور الوظيفى له، وهذا ما نستخلصه من الفوانيس.

ونخلص من ذلك بأن مجموعة الفوانيس الفخارية المحفوظة بالمتحف اليونـــانى الرومانى بالإسكندرية وغيرها من المجموعات الأخرى سيتطلب القطع بوظيفتها إجراء اختبارات معملية تخضع للتكنولوجيا الحديثة فى عالم الآثـــار للتعرف على ما إذا كانت هناك آثار لعمليات حرق قد تمت بداخلها أم لا حيث أنه يستحيل على العين المجردة رؤية ذلك.

وفيمـــا يخص الجانب الفنى الذى سوف يشكل محور هذه الدراسة فقد قمت بتقسيم مجموعة تلك الفوانيس إلى أربع مجموعات وفقاً لأشكالها. وســـوف أقوم فيما يلى بعمل دراسة وصفية وتحليلية لفوانيس كل مجموعة على حدة موضحاً من خلالها أهم اللمسات الفنية التى تميز كل مجموعة مع ذكر أساليب صناعتها:

المجموعة الأولى

يبـــلغ عدد فوانيس هذه المجموعة ثمانية عشر فانوساً، وقد شكلت هيـــئة كل من هذه الفوانيس على شكل إسطوانى مسلوب إلى أسفل يرتكز على قاعدة مصمتة تعلوه حافة أو إزار بارز يكتنفه من الجانبين روز على هيئة شعلة. أما من أعلى فقد غطيت بتغطيات مسنمة بأعلاها فتحة تستخدم فى ربط أو تعليق الفانوس. تحتوى تلك النماذج على فتحات خلفية مستطيلة الشكل توجت بعضها بعقود من أعلى. أما واجهة الفانوس فقد شغلها الفنان بكافـــة العناصر الفنية من رسوم آدمية بعضها فى أشكال متكاملة والبعض

الآخــــر يقتصـــــر على رؤوس آدمية فقط نفذت بشكل بارز داخل إطارات متعددة، وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة بطريقة القالب[١].

وتمـــثل الفوانيـــس الثمانية عشر فى هذا القسم حوالى ٥٥% من المجموع الكلى لمجموعة الإسكندرية، ويمكننا تقسيم هذه الفوانيس إلى أربع مجموعـــات فـــرعية وفقـــاً للأساليب الفنية التى ارتبطت بتشكيل المناظر المصورة عليها:

١ – فوانيس تحمل منظراً متكاملاً على الواجهة

ويمثل هذه المجموعة سبعة فوانيس متنوعة الموضوعات حيث نجد تصوير الإلهة مينرفا والإلهة فينوس والإله كيوبيد، وسيدة تعزف على آلة موسيقية.

الفانوس الأول[٢]

رقم التسجيل : ٢٣٩٦٩

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١)

---

(١) تعـــتمد هـــذه الطريقة على تشكيل الفانوس من جزئين بشكل كل نصف (الأمامى والخـــلفى) داخـــل قالب سلبى negative ثم تترك لتجف قليلاً وبعد ذلك يتم لصق الجـــزئين بالطين، ويبدو ذلك واضحاً على جوانب كل فانوس ثم تتم أخيراً عملية الحـــرق. أنظر: R.A. Higgins, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities in the British Museum, London: The Trustees of the British Museum, 1969, pp. 3-7.

(٢) هدية من مجموعة Osborne للمتحف عام ١٩٣٤م.

هـــذا الفـــانوس مـــن نوعية جيدة من التراكوتا الحمراء اللامعة ذات حبيـــبات دقيقة. فى داخل الواجهة وضع الفنان صورة الإلهة مينرفا داخل تكويـــن معمارى عبارة عن عقد مقوس محمول على عمودين مربعين بها زخرفة دوائر بارزة من أعلى عند الزاوية.

تقـــف الإلهـــة مينرفا فى وضع أمامى مستندة على الساق اليسرى فى حيـــن تظهر الساق اليمنى شبه عارية من تحت الثياب وتزج بها قليلاً إلى الخلف. ترتدى الإلهة الملابس الحربية الكاملة حيث الرداء الطويل الخيتون وفوقه عباءة قصيرة تصل إلى أعلى الفخذين مربوطة أسفل الصدر. على الرأس ترتدى الإلهة مينرفا الخوذة الحربية وتمسك فى يدها اليسرى بالدرع الـــذى يظهر بشكل جانبى وتحتل صورة الميدوزا معظم مساحة الدرع فى حيـــن تضـــع الإلهـــة يدها اليمنى على مذبح صغير إلى جوارها. تحتوى الواجهـــة الخـــلفية لهـــذا الفانوس على فتحة مستطيلة بنفس حجم الصورة الأمامية محددة بعمودين مربعين يعلوهما عقد مقوس. فى هذا المنظر نجد أن الإلهـــة مينرفا[1] قد صورت على الهيئة اليونانية ولكن بطراز رومانى حيـــث إن ملامـــح الوجه ووجود حدقة العين ممثلة بثقب غائر يشير إلى طراز النحت فى النصف الثانى من القرن الثانى الميلادى[2].

---

(١) H. Cassimatis, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)II (München: Artemis Verlage, 1984), pp. 1044f Pls. 765f.

(٢) C. Bossert - Radtke, Gesichter. Griechische ünd Romische Blidnisse aus Schweizer Besitz. Editors: Hans Jucker Dietrich Willers (Bern: Ausstellung in Bernischen Historischen Museum vom 6. November 1982 bis 6. Februar 1983). pp. 154f.

الفانوس الثانى(١)

رقم التسجيل: ٢١٤٥٦

الارتفاع : ١٨سم

المادة: تراكوتا

(شكل ب).

تـــراكوتا ذات لون بنى فاتح غطيت بطبقة حمراء داكنة اللون لامعة. شكل الفنان تمثال الإلهة فينوس داخل تشكيل معمارى مكون من إطارين، ميـــز الفنان الإطار السفلى بتتويجه من أعلى بعقد مدبب حيث يبدو وكأنه واجهـــة معـــبد تجـــلس الإلهة بداخله. هذا الفانوس(٢) يصور على واجهته الأماميـــة الإلهـــة فيـــنوس وهى جالسة القرفصاء بعد خروجها من الحمام وتنشـــر شعرها بكلتا يديها وأمامها إلى اليسار توجد آنية وضعت ملابسها عليها. وفى حين صور الفنان الجزء السفلى من الجسم بطريقة جانبية نجده قـــد صور الجزء العلوى والرأس بطريقة أمامية. تنظر الإلهة ناحية اليمين موجهـــة عينيها إلى أسفل دليلاً على الحياء المصاحب لهذه الإلهة فى كل مـــناظرها التى تصورها خارجة من الحمام. هذا المنظر كان من المناظر المألوفـــة للغاية فى تصوير الإلهة طوال العصرين اليونانى والرومانى(٣).

---

(١) اكتشف فى مقابر الأنفوشى عام ١٩٢٠.

(٢) E. Breccia. Rapport sur la marche du service du Musée 1919-1920 (Alexandria: Societe de Publications Egyptiennes, 1921), p.65;A Adriani, Annuaire du Musée-Romain III, 1940-1950 (Alexandrie: Imprimerie de la Societe de Publications Egyptiennes, 1952), p,.150 PI.C. 62.

(٣) =M.O. Jentel, LIMC II (1984), p. 163PI. 166 Nr. 192.

وقـد بـرع الفنان من الناحية الفنية فى أن يظهر التفاته الإلهة إلى اليمين بجسـمها العلوى فى حين جعل ثقل الجسم كله محمولاً على الساق اليمنى التى تثنيها الإلهة تحتها. أما الشعر فتمسك به الإلهة بطريقة طبيعية للغاية. هـذا إلى جانب إظهار النعومة والرقة فى تصوير جسم الإلهة. ونستطيع تـأريخ هذا التمثال عن طريق الطراز الفنى فى شكل الشعر والعينين فى القرن الثانى الميلادى خاصة فى الربع الثانى[١] منه.

الفانوس الثالث[٢]

رقم التسجيل : ٩٤١٩

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ب)

تـراكوتا ذات لـون بنى فاتح ذات لون بنى فاتح وذات نوعية جيدة خاصة من ناحية الحرق وقد غطيت بطبقة تميل إلى اللون البرتقالى.

يحـتل الإطار الذى يزخرف واجهة الفانوس منظراً آخر من المناظر المحببة فى التصوير وهو منظر تجفيف الإلهة فينوس لشعرها بعد خروجها من الحمام،[٣] حيث صورت وهى تجلس القرفصاء مستندة بثقل الجسم كله عـلى السـاق اليمنى فى حين ترفع الساق اليسرى إلى أعلى قليلاً لتعطى

= اكتشفت هذه القطعة فى المقبرة رقم ٥ حجرة ٤ فى جبانة الأنفوشى التى ترجع إلى العصر الرومانى.

(١) D. Willers, Gresichter, pp. 136f.

(٢) غير معلوم المصدر.

(٣) M. O. Jentel. LIMC II (1984). P. 163 Pl. 167 Nr. 193.

انطباعاً بعمق المنظر. الجزء السفلى من الجسم صور بطريقة جانبية لكى تضـــم الإلهة ردفيها دليلاً على الحياء فى حين صور الفنان الجزء العلوى مـــن الجســـم بطريقة أمامية لكى يستطيع التركيز على إبراز مفاتن جسم الإلهة التى كانت رمزاً للحب والجمال ويميل الجزء العلوى من الجسم إلى اليسار قليلاً فى اتجاه الرأس. وقد واءم الفنان بين الإطار الداخلى للفانوس ووضـــع التمثال حيث جعل الرأس فى زاوية الإطار الداخلى للاستفادة من أكـــبر مســـاحة ممكـــنة، ونتج عن ذلك ظهور الجسم بشكل إنسيابى يتسم بالرشـــاقة والحيويـــة فى هـــذه المساحة التى لا تتعدى ٧ سم. وفى حين استطاع الفنان شغل الزاوية العليا اليسرى بتسريحة الشعر التى تتدرج إلى أعلى، نجح أيضاً فى شغل الزاوية العليا اليمنى بالذراع الأيمن الذى يرتفع ليشغل هذه الزاوية بل ويخرج الذراع اليمنى عن إطار الفانوس حيث يبدو الجسم وكأنه يخرج عن الإطار بالكامل ونفس الشئ استطاع الفنان إظهاره فى الذراع الأيسر الذى ينخفض إلى أسفل نتيجة ميل الرأس ناحية اليسار، وتمســـك الإلهة بأطراف الشعر فى كلتا اليدين. ويُظهر طراز هذه الصورة مقـــدرة الفـــنان فى التركيز على النعومة والليونة فى جسم الإلهة فينوس والحـــركة الطـــبيعية التى تغطى الصورة، أما طراز تسريحة الشعر التى تتدرج إلى أعلى فيمكن مقارنته بنفس التسريحات التى ظهرت عند السيدات فى عصـــر هادريان وتعتبر سمة مميزة لهذا العصر فى النصف الأول من القرن الثانى الميلادى.[١]

---

(١) H. Jucker. Gesichter. pp. 130 f.

الفانوس الرابع[١]

رقم التسجيل: ٢٣٩٦٨

الارتفاع: ١٢ سم

المادة: تراكوتا

تــراكوتا من نوعية جيدة للغاية يميل لون الطين إلى اللون البرتقالى والصقل جيد للغاية.

يتميز هذا الفانوس[٢] بطراز فريد فى زخرفته المعمارية وقد ظهر هذا الطــراز فى مجموعة الإسكندرية، وهو عبارة عن مجموعة إطارات تأخذ فى الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل من أعلى المنظر وهذا يعطى عمقاً أكبر للمنظر المصور. وفى داخل الإطار الأمامى فى الواجهة صور الفنان الإله كيوبيــد إلــه الحب والعشاق جالسا على ركبتيه اللتين تخرجان من أسفل خارج حيز الإطار وتبدو كأنها منفصلة تماماً عن خلفية المنظر. وقد ركز الفــنان عــلى التناسق فى شغل مساحة الإطار حيث تتجه الركبتين لتشغل الــزاوية اليمنى من أسفل فى حين تشغل رأس كيوبيد الزاوية اليسرى من أعلى.

ويظهــر الإلــه كيوبيد ممسكا بيده اليسرى بأوزة من رقبتها ويضعها فــوق ردفية، خلف الكتف الأيسر يظهر القوس الذى يوجه به الإله السهام إلى قلوب العاشقين وأمامه على الجانب الأيمن تظهر شعلة ينظر إليها بكل شــغف. وتظهــر بــراعة الفنان فى تصوير الإله كيوبيد فى هذا الوضع

(١) هدية للمتحف من مجموعة Osborne عام ١٩٣٤م.

(٢) A. Adriani. A nnuaire du Musee Greco. Greco-Romian II. 1935-1939. p. 167Pl. LXVIII.2. (Alexandrie: la Societe de Rublication Egyptienne. 1940).

الجـــالس فى مساحة لا تزيد على ٥سم فى الطول و ٢,٥ سم فى العرض، كذلــك بـــرع الفنان فى إظهار تسريحة الشعر بكل تفاصيلها حيث الشعر مصـــفف على هيئة كتلة مستديرة تشبه التاج مربوطا من الأمام فى وسط الجـــبهة بشكل رائع، وقد ظهر هذا الطراز فى تسريحات الشعر فى نهاية القرن الأول الميلادى(١).

الفانوس الخامس(٢)

رقم التسجيل : ٣٩٦٧

الارتفـــاع: ١١سم

المـــادة: تراكوتا

(شكل ٢)

تراكوتا ذات لون أحمر متوسط ومن نوعية جيدة للغاية.

يـــتفق هـــذا الفانوس فى طرازه المعمارى والفانوس السابق الذكر حيـــث إن المـــنظر هـــنا أيضاً قد صور داخل مجموعة إطارات تأخذ فى الصـــغر كلما اتجهنا إلى الداخل. ويحتوى هذا الفانوس على قاعدة مرتفعة يعـــلوها أيضـــاً عـــدد مـــن الإطارات. داخل الإطار الأوسط على واجهة الفـــانوس الأمامية صور الإله كيوبيد فى وضع مماثل للقطعة السابقة من

(١) Ev. Breccia, Alexandrea ad Aegyptum (Bergamo: Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1922), pp. 191f. Nr3. fig. 99;p.Graindor, Bustes et statues Greco-Romain d'Egypte, (Le Caire: p. Barbey.nd.). pp. 108f Nr. 52 pl 44: U. Hausmann, Die Flavier (Das römische Herrscherbild II 1. (Berlin: n.p., 1966), p. 122; U. Hausmann, in: Römische Mitteiluing 82, 1975, (Rom: Deutsches Archaologisches Institut), pp. 349f. pl. 106; 107.2; 108.2.

(٢) غير معلوم المصدر.

حيث الشكل والموضوع، ومن المؤكد أن هاتين القطعتين قد صنعتا على يد نفس الفنان ولكن ليس من نفس القالب حيث يختلف المنظر هنا فى هذه القطعة أن رأس أوزة أخرى تظهر إلى اليمين من الإله كيوبيد، وكذلك يظهر جناح كيوبيد خلف كتفه الأيسر.

أما من الناحية التكنيكية فقد برع الفنان هنا أيضاً فى إظهار كيوبيد وهو يخرج بركبتيه خارج حدود الإطار السفلى للمنظر. ويصور المنظر أحد الأوضاع المألوفة فى تصوير الإله كيوبيد حيث يجلس مداعباً الأوز. وقد صور الفنان كيوبيد فى صورة طفل عارى تظهر الأجنحة خلف ظهره وكذلك القوس الذى يرمى به السهام فى قلوب العاشقين ويضع إحدى الأوزات على ردفيه ممسكا بها باليد اليسرى فى حين يضع على جانبه الأيمن شعلة تظهر أمامها رأس أوزة صغيرة أخرى يتجه نظره إليها.[١] أما تسريحة الشعر فتتكون من تاج يحتل مساحة الرأس كلها ملفوفاً حول الرأس، وهذا النوع من التسريحات كان من السمات المميزة فى نهاية القرن الأول الميلادى كما سبق الإشارة.

الفانوس السادس[٢]

رقم التسجيل: ٨٤٢٧

الارتفاع: ١٤,٥ سم

المادة: تراكوتا

---

(١) عن جميع الأوضاع الذى اتخذها كيوبيد فى الفن، أنظر:

A. Hermary, LIMC III (1986). Pp. 857 – 885; PLs. 612-630.

(٢) اكتشف فى الفيوم.

تـــراكوتا مـــن الطيـــن الأحمـــر الداكن ذات نوعية متوسطة الجودة، والحـــرق جيد للغاية ويميل لونه إلى لون التراسيجلاتا الشرقية، عليها آثار لون أسود.

وهـــو فـــانوس بسيط التكوين من الناحية المعمارية حيث يظهر على واجهـــته الأمامية منظر للإله كيوبيد[١] فى وضع راقص داخل إطار بسيط يحـــتل معظم مساحة الواجهة. يقف الإله كيوبيد متجها ناحية اليسار حيث ينظر برأسه ناحية اليسار ويضع يده اليمنى على خصره الأيمن ويرفع يده اليســرى إلى أعـــلى بمحاذاة الرأس. وقد برع الفنان فى إظهار الوضع الـــراقص للإلـــه كيوبيد حيث جعله يثنى الركبتين فى اتجاه اليسار أيضاً. ملامـــح الوجـــه غيـــر واضحة ولكن يبدو أن الأنف كان أفطس والعينين ملساوان، ونظرا لما تتميز به صورة كيوبيد من واقعية ملموسة فإننا نرجح تـــأريخ هذه القطعة فى نهاية القرن الأول وبداية القرن الثانى الميلادى[٢]. أمـــا براعة الفنان الحقيقية فتكمن فى تصوير الرأس خارج الإطار العلوى للفانوس.

الفانوس السابع[٣]

رقم التسجيل: ٩٤٢٠

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٣)

---

(١) Hermary. Loc. cit.

(٢) E. Strong. Roman Sculpture from Augustus to Constantine, (London: Duckworth Co., 1907), pp. 150-165; Pl XLVII.

(٣) مشترى من مصدر غير معلوم.

تـــراكوتا ذات لـــون أحمر داكن من نوعية جيدة الغطاء الخارجى يميل إلى اللون البرتقالى.

وهو فانوس فريد النوع فى واجهته الأمامية حيث نجد حزين فى أعلى المساحة المخصصة للتصوير ويمثل المنظر المصور كل المساحة الأمامية لـــلفانوس عدا قاعدته. وتمثل الصورة الأمامية سيدة شابة ترتدى ملابسها الكاملة وتضع أمامها آلة موسيقية كبيرة الحجم تصل إلى ما فوق رأسها.

وقـــد برع الفنان فى تصوير السيدة فى وضع جانبى Profile فى كل الجســـم وجعلها بذلك تحتضن الآلة الموسيقية بين يديها لتعزف عليها بكلتا اليدين فى حين أنه جعل الرأس تنظر إلى الأمام وجعلها تميل ناحية اليمين قـــليلاً فى اتجـــاه هـــذه الآلة. الملابس غير واضحة الملامح وبسيطة فى تكويـــنها وتـــأخذ شكل ثنيات طويلة من وسط الجسم إلى أسفل ناحية القدم اليســـرى، الشـــعر مصفف عن طريق كتلة من البوكلات الصغيرة ·تشبه الـــتاج فوق الرأس هذه التسريحة المعروفة كانت منتشرة فى أواخر القرن الأول الميلادى خاصة فى تماثيل السيدات من الأسرة الحاكمة.

٢ – فوانيس تحمل صوراً نصفية على الواجهة

يضم هذا القسم خمسة فوانيس وتعتبر هذه المجموعة من المجموعات التى أبرز الفنان فيها مقدرة فنية عالية حيث تصور جميعها نفس الموضوع على الواجهة الأمامية وهو صورة نصفية للإلهة مينرفا بالملابس الحربية عدا صورة واحدة تمثل الإلهة إيزيس – ديمتر.

الفانوس الأول[١]

رقم التسجيل: ٢٣٩٧٠

الارتفاع: ١٤ سم

المادة: تراكوتا

(شكل أ- شكل ٤)

تراكوتا ذات لون بنى فاتح من نوعية جيدة للغاية.

يعتبر هذا الفانوس من أروع الأمثلة فى هذه المجموعة على الإطلاق حيث صور الفنان صورة نصفية للإلهة مينرفا[٢] فى داخل مجموعة إطارات تأخذ فى الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل. وقد ترك الفنان مساحة كبيرة فى الجزء السفلى للفانوس لكى تكون القاعدة داخل الإطار الذى يشغل واجهة الفانوس صورت الإلهة مينرفا بالملابس الحربية حيث ترتدى رداء بدون أكمام مربوطا فوق الكتفين الخوذة الحربية المدببة من الأمام، وخلف الكتف الأيسر يظهر جزء من الدرع، وتظهر الإلهة وكأنها تتقدم من الخلف إلى الأمام لتخرج خارج حيز الإطار. وقد استطاع الفنان إثبات مقدرة فنية عالية المستوى حين صور صدر الإله وهو يخرج تماماً من خارج إطار المنظر بل وأن الثدى الأيمن يكاد يكون خارج مساحة الواجهة بالكامل حيث نجد أن كل التركيز كان على الناحية اليمنى حيث تنظر الإلهة أيضاً جهة اليمين مستغرقة فى التفكير الذى هو أحد سمات الشخصية العسكرية. وبرع الفنان أيضاً فى انسياب الثياب من فوق الأكتاف إلى الصدر مظهرا الثنيات التى تكونت نتيجة لربط الثوب فوق

---

(١) هدية للمتحف من مجموعة Osborne عام ١٩٣٤م.

(٢) Dunand, Lanternes, p. 73 Pl. VL,2.

الكــتفين. الشعر مصور فى جدائل طويلة ملفوفة فوق الجبهة أسفل الخوذة الحــربية وتــنزل فــوق الأكتاف فى انسياب تام، ورغم أن الفنان يصور شخصية حربية هنا إلا أنه ركز على النواحى الجمالية فى تصوير النعومة فى جســم الإلهة وهدوء قسمات الوجه. أما تسريحة الشعر وطراز تصوير العينين فيرجعان إلى مطلع القرن الثانى الميلادى(١).

الفانوس الثانى(٢)

رقم التسجيل: ٩٧٨٠

الارتفاع: ١٠,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٥)

الفانوس مصنوع من تراكوتا ذات لون أحمر فاتح من نوعية جيدة.

يعتبر هذا الفانوس من النماذج الرائعة للغاية فى مجموعة الإسكندرية حيــث يمــثل نفــس الطراز المعمارى للفانوس الأول من هذه المجموعة (شــكل أ) حيث صمم المنظر داخل إطارات تأخذ فى الصغر كلما اتجهنا إلى الداخــل، ويصور هذا الفانوس نفس المنظر للإلهة مينرفا(٣)، ونستطيع القــول أن هــذا الفانوس قد صنع على يد نفس الفنان ولكن ليس من نفس القالب الخاص برقم ٢٣٩٧٠. تظهر هنا الإلهة مينرفا فى وضع شبه أمامى فى صــورة نصــفية وهى تــرتدى الملابــس الحربية المكونة من الرداء المربوط فوق الكتفين والخوذة الحربية والدرع الذى يظهر جزء منها خلف

---

(١) Strong. Roman Sculpture. pp. 150-165.

(٢) اكتشف فى منطقة الحضرة بالإسكندرية.

(٣) Breccia, Monuments II,2, p.31No. 141 Pl.48,234.

الكـــتف الأيســـر للإلهة[١]. وتنظر الإلهة هنا قليلاً ناحية اليمين فى الأفق الـــبعيد مســـتغرقة فى التفكير. وقد ركز الفنان على تصوير الثنيات التى تغـــطى الصـــدر حيث تعطى عمقاً للصورة وتبدو الإلهة وكأنها تتقدم من الداخـــل إلى الخـــارج، وقد جعل الفنان الإلهة مينرفا تخرج بكامل جسمها تقريـــبا عن خلفية الإطار وتميل بجسمها إلى الأمام مما ينم عن مقدرة فنية عالية المستوى. ويدل تصوير الشعر وطريقة صياغة العينين على الطراز السائد فى بداية القرن الثانى الميلادى[٢].

الفانوس الثالث[٣]

رقم التسجيل: ٨٤٢٥

الارتفاع: ١٣,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٦)

صـــنع هـــذا الفـــانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن للغاية ويعـــطى ظلاً رمادى اللون. رغم أن هذا الفانوس ليس جيد الصناعة مثل المثالين السابقين ولكن يندرج تحت أكثر الفوانيس إتقانا من الناحية الفنية، حيـــث نجد أن الفنان قد صور الإلهة مينرفا بكامل ملابسها الحربية داخل الإطـــار المســـتطيل فى الواجهة ولكنه خرج بالرأس والخوذة الحربية عن مســـتوى الخـــلفية حيث تبرز الرأس أمام الإطارات العلوية لهذا المنظر،

(١) H. Cassimatis. LIMC II (1984). P. 1046, Pl. 768 (44).

(٢) H. Jucker. Gesichter, pp.126-131;J. Frel. Le monde des Césars, Portaits Romains (Geneve; Exposition orgonisée au Musée d'art et d'histore de Geneve. Hellas et Roma. 1982), p. 259 Pl, 59.

(٣) اكتشف فى الفيوم.

وكذلــك الحـــال فى بروز الصدر. تظهر الإلهة مينرفا فى تصوير أمامى بحت فى صورة نصفية تصل إلى أسفل الصدر، وقد غطى الصدر بكامله بالرداء الحربى الذى يحمى الجسم من السهام ويسمى aegis، وفى وسطه أســفل الثديين تظهر صورة الميدوزا التى تبث الرعب فى قلوب الأعداء، وقد استعاض الفنان عن الدرع الحربى للإله بتصوير الرداء الحربى سالف الذكر[١].

ونلاحــظ هــنا أن الوجه يظهر هنا بشكل يختلف تماماً عن المثالين السابقين حيث ملامحه قبيحة والفم مرتفع قليلاً والشفاة مكتنزة. أما الأهداب فبارزة قليلاً، وإنسان العين محفور، وقد برع الفنان فى تصوير الشعر وهو يلتف فى خصلتين فوق الجبهة، كل خصلة تأخذ اتجاهاً حول الرأس لتسقط خلف الأكتاف، وكذلك تظهر براعة الفنان فى إظهار كتلة الشعر من أسفل الخوذة الحربية.

أمـــا من ناحية الطراز فنجد أن طريقة حفر العينين والحفر الغائر فى الـــرداء الحربى على الصدر[٢] يدل مباشرة على طراز العصر الأنطونينى وخاصة فى منتصف القرن الثانى الميلادى[٣].

---

(١) Dunand, Lanternes, p. 73, Pl. VII2.

(٢) هــناك العديــد مـــن أمثلة النحت التى تصور الإلهة مينرفا بهذا النوع من الرداء الحربى ونفس الطراز الفنى فى طريقة الحفر.

راجع: H. Cassimatis. LIMC II (1984). p. 1046. Pl 767Nr.32.33.

(٣) H. Heinrich. Gesichter. Pp. 1521.

الفانوس الرابع[1]

رقم التسجيل: ٩٤٢١

الارتفاع: ١٠,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٧)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الفاتح ومن نوعية متوسطة الجودة.

هـذا الفانوس يصور الإلهة مينرفا على الواجهة الأمامية داخل إطار مـربع الشـكل، وهـو إطار بسيط الشكل يحتل كل المساحة الأمامية من الواجهـة تاركاً فقط مساحة قاعدة الفانوس خالية ونلاحظ أن طريقة نحت صـورة الإلهة النصفية مسطحة إذا ما قورنت بالأمثلة السابقة، أما الخوذة الحـربية فـتخرج قليلاً خارج حدود الخلفية. حول الرأس يوجد ثقبان فى خـلفية المـنظر، هذان الثقبان كانا يعطيان إيحاء بالتهوية فى هذا الفانوس وهى خاصية نجدها فى بعض هذه الفوانيس.

صورت الإلهة مينرفا بكامل ملابسها الحربية حيث ترتدى رداءاً خفيفاً Tunica وفوقه رداء صغير معلق على الأكتاف ومربوط من أسفل الرقبة Plaudamentum وقـد صورت الإلهة بطريقة أمامية ولكن يميل الجسم قـليلاً إلى اتجـاه اليمين حيث تنظر الإلهة أيضاً برأسها ناحية اليمين فى الأفـق البعيد، وتبدو وكأنها مستغرقة التفكير، وقد برع الفنان فى صياغة الشـعر ذات الخصلات الرفيعة وإظهاره من أسفل الخوذة الحربية المدببة مـن الأمـام، ملامح الوجه متضخمة قليلاً والعينان ملساوان، ويدل طراز

---

(١) غير معلوم المصدر.

العينين وطريقة معالجة الشعر على الطراز الفنى الذى ساد فى بداية القرن الثانى الميلادى[١].

الفانوس الخامس[٢]

رقم التسجيل: ١٩٤٦٨

الارتفاع: ١٤سم

المادة: التراكوتا

(شكل ٨)

صنع الفانوس من تراكوتا ذات لون بنى فاتح من نوعية جيدة وصقل متقن.

داخـل إطـارات متعددة تأخذ فى الصغر كلما اتجهنا إلى الداخل، صـورت إحـدى الإلهات بصورة أمامية تحتل المساحة الكلية لكل الإطار وفوق الرأس نجد ثقبين للتهوية. هذا الفانوس مهشم ويتكون من العديد من القطـع حيث ينقش الوجه بالكامل والرقبة والكتف الأيسر لذلك نجد أنه من الصعوبة تحديد ماهية هذه الشخصية النسائية.

وتـرتدى السـيدة عصبة تلتف حول الرأس مما يجعلها تندرج ضمن الإلهات أو الكاهنات، وترتدى ثوبا يكشف عن كل الكتف الأيمن وجزء من الصدر ناحية اليمين ونجد أن الفنان قد أظهر مهارة فنية فائقة فى تصوير الثوب وهو ينحسر عن الكتف الأيمن.

---

(١) C. Bossert - Radtke, Gesichter, pp. 128 f

(٢) اكتشف فى الحضرة بالإسكندرية عام ١٩١٢م.

ويرجح أن تكون هذه الصورة للإلهة إيزيس – ديمتر التى اقترنت فى العصر الرومانى بالإلهة سيزيس الرومانية[١].

٣- فوانيس تحمل صوراً شخصية Portrait على الواجهة

ويضـــم هذا القسم أربعة فوانيس، هذه المجموعة من الفوانيس تشترك فى أن المســـاحة الأماميـــة للواجهة مصممة داخل إطارات بداخلها صورة شخصـــية تصـــل فقـــط إلى الرقـــبة فى حين أن جميع الفوانيس من هذه المجموعة ذات قاعدة صغيرة.

الفانوس الأول[٢]

رقم التسجيل: ١٦٥٠٤

الارتفاع: ١٣سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٩)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون أحمر متوسط من نوعية جيدة للغاية وذات صقل متقن.

يمكنـــنا أن نعتبر هذا الفانوس هو أحسن قطعة سواء من الناحية الفنية أو من ناحية الإتقان فى الصناعة. فنجد أن هذا الفانوس يحتوى على منظر رائع فى واجهته الأمامية وهو رأس للإلهة مينرفا بالخوذة الحربية،[٣] هذا المـــنظر ممـــثل داخـــل إطارات متعددة تأخذ فى الصغر كلما اتجهنا إلى

(١) Herodotos, Historia II 59. 156; Diodoros, Bibliotheke 1.13.

(٢) اكتشف فى الشاطبى عام ١٩٠٨م.

(٣) R. Pagenstecher, Sammlung E. von Sieglin (Leipzig: Giesecke & Devrient, 1913), p. 214 pl.39,4.

الداخـــل، وبداخل الإطار الأصغر نجد صورة الإلهة التى تخرج تماما عن أرضية الإطار لكى تعطى إحساساً واضحاً بالعمق فى الصورة، وهنا تكمن بـــراعة الفـــنان. وتغطى رأس الإلهة مساحة الإطار بالكامل، أما الركنان الفراغان حول الخوذة من أعلى فقد استغلهما الفنان فى وضع ثقبين لإعطاء إيحـــاء بالـــتهوية. صور الفنان رأس الإلهة مينرفا مغطاة بالخوذة الحربية المدبـــبة مـــن الأمام، ويظهر من تحتها الشعر فى كتلتين تبدأن من وسط الجـــبهة وتـــنزلان خـــلف الرأس على الأكتاف فى تسريحة جميلة تضيف المزيد من الجمال إلى صورة الإلهة. الوجه ممتلئ وجيد فى صقل سطحه، الأهـــداب بارزة وواضحة، الأعين عميقة فى حين أن إنسان العين منحوت بوضـــوح. وتنظر الإلهة بكل تركيز إلى الأفق البعيد مستغرقة فى التفكير، وطبقاً لهذا الطراز الفنى فى تصوير الشعر والعينين نستطيع القول أن هذه القطعة تعود إلى ما بعد منتصف القرن الثانى الميلادى[١].

الفانوس الثانى[٢]

رقم التسجيل: ٩٤١٨

الارتفاع: ٩سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٠)

---

(١) تؤرخ Cassimatis هذه القطعة فى القرن الثالث الميلادى. أنظر:
H. Cassimatis, LIMC II (1984).p. 1047 Pl. 768 (55);
ولكـــنى أرى أن طـــرازها أقرب إلى النصف الثانى من القرن الثانى الميلادى نظرا لحفر الشعر بعمق وكذلك حفر إنسان العين، قارن: M.Kraitrova. Gesichter. pp. 162f.

(٢) غير معلوم المصدر.

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط من نوعية جيدة. على واجهة الفانوس الأمامية رأس لأحد الزنوج أو العبيد. الواجهة محددة بإطار كبير يتوسطه إطار صغير صمم قريبا من شكل واجهة معبد حيث نجد عمودين يعلوهما ارشيتراف وبينهما صورت رأس الزنجى وبجوار تاج كل من العمودين صمم الفنان ثقبا للتهوية.

يصور المنظر أحد الزنوج أو العبيد فى صورة أمامية وتدل الملامح بوضوح أن هذه الشخصية إما زنجى أو أحد العبيد حيث إن تصوير هذه الأجناس كان مرتبطا بحمل الفوانيس، وهى إحدى مهامهم الوظيفية كما سنرى فى نهاية هذه الدراسة. وقد ظهر الزنجى بوجه منتفخ وأنف مفلطح وشفاه غليظة وعينين صغيرتين وجبهة مقوسة بارزة، يعلو الرأس إكليل يشبه بعض التسريحات التى ظهرت فى نهاية القرن الأول الميلادى(١).

الفانوس الثالث(٢)

رقم التسجيل: ٩٧٥٩

الارتفاع: ٩سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١١)

صنع الفانوس من التراكوتا ذات لون أحمر فاتح من نوعية متوسطة الجودة. هذا الفانوس يصور عدداً من الإطارات المتداخلة فى واجهته الأمامية، وفى الإطار الداخلى صور شكل لأحد الساتير وفوق رأسه على الجانبين ثقبان مستديران لإعطاء إيحاء بالتهوية.

---

(١) Graindor. Busters, p. 108f. Nr. 52 Pl. 44; Hausmann, Die Flavier. p. 122.

(٢) غير معلوم المصدر.

فى وسـط الإطـار الداخـلى صـور أحد الساتير[١] وهو من أتباع ديونيسـوس ولذلـك نجـد أن هذه الفوانيس كانت مرتبطة أيضاً بالأعياد الديونيسـية، وسـوف يـجيئ الحديث عن ذلك فى هذه الدراسة. ويظهر الساتير فى شكل كاريكاتورى مخيف، حيث الشعر المتطاير والذقن الخشنة، والأنـف الأفطـس العريض، والخدود المنتفخة والجبهة العريضة الفظة، والحواجـب المرتفعة. أما العينان فقد صورت واسعة ولكن برع الفن فى إظهار إنسان العين محفوراً بوضوح مما يزيد من الرهبة فى الصورة، هذا الطراز يعود إلى نهاية العصر الأنطونينى.[٢]

الفانوس الرابع[٣]

رقم التسجيل: ٦٥٥٦

الارتفاع: ٨,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٢)

صـنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر من نوعية جيدة للغاية داخل إطار بسيط صورت إحدى الرؤوس التى بقى منها خصلة شعر واحدة. هذا المنظر يصور أحد أتباع الإله ديونيسوس من الساتير أو ربما

---

(١) Dunand, Lanternes, p. 73 Pl. V2.

(٢) K. Viermeisel- P. Zanker, Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik in Kaiserlichen Rom (München: Druckerei Grebner, 1979), p. 108.

(٣) غير معلوم المصدر.

كانت تمثل اتباع الإله ديونيسوس نفسه كما يظهر من المقارنات العديدة التى تصور هذا الموضوع[(١)].

٤- فوانيس تحمل صوراً شبه كاملة على الواجهة الأمامية (فانوسان)

هذان الفانوسان يشتركان فى أن قاعدة كل منهما صغيرة وتشتمل واجهتهما الأمامية على منظر لشخص يبدو شبه كاملاً حيث يصور أطفالاً تصل صورهم فقط إلى منتصف الفخذين ولا يظهر الجزء السفلى من الجسم على الإطلاق.

الفانوس الأول[(٢)]

رقم التسجيل: ١٦٥٠٥

الارتفاع: ١٠سم

المادة: تراكوتا

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط من نوعية جيدة. صمم الفنان هنا الصورة فى الحيز الكامل للواجهة الأمامية للفانوس ولكن لم يصور إلا ثلثى الجسم تقريباً فقط داخل إطار بسيط الشكل.

الصورة تمثل الطفل حربوقراط وهو يقف واضعا إصبع يده اليمنى فى فمه ورغم أن الفنان صور حربوقراط فى وضع مواجهة أمامية إلا أنه جعله يتجه وينظر إلى اليسار قليلاً، حيث يمسك فى يده اليسرى قرن الخيرات الدال على الرخاء ويظهر جسم الإله حربوقراط عاريا إلا من رداء صغير فوق الأكتاف. والغريب هنا أن حربوقراط يرتدى تاج

---

(١) Dunand. Lanternes. p. 73 Pl. IV 1,2.

(٢) اكتشف فى الشاطبى عام ١٩٠٨م.

الوجهين القبلى والبحرى فوق الرأس وأسفل هذا التاج نجده قد ربط إكليلاً مـــن أوراق العنب حول رأسه، ويبدو أن الفنان قد لجأ إلى هذه الحيلة لكى يـــربط استخدامات هذه الفوانيس بالإله ديونيسوس وأعياده. أما من الناحية الفـــنية فقـــد استطاع الفنان إظهار جسم حربوقراط فى شكل طفولى رائع حيث الجسم والوجه المكتنزان.

وتوجـــد صـــورة رائعة للمقارنة فى مرسيليا[١] بنفس الملامح ولكنه صـــور فى صورة نصفية داخل واجهة أحد الفوانيس، أما تسريحة الشعر فغيـــر واضحة نظراً لأن أوراق العنب تغطى الرأس بالكامل، أما العينان فغيـــر ممـــثل بهما إنسان العين مما يدعونا إلى القول أنها ترجع إلى بداية القرن الثانى الميلادى.[٢]

الفانوس الثانى[٣]

رقم التسجيل: ٩٤٢٢

الارتفاع: تراكوتا

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات اللون الأحمر المتوسط ومن نوعية متوســطة الجودة. يحتل المنظر فى هذا الفانوس جزءاً من مساحة الواجهة الأماميـــة بحيـــث صـــمم فى وسط الواجهة ما يشبه العمود بين المربعين بالـــنحت البارز يعلوهما أرشيتراف وداخل هذا الشكل المعمارى يقف الإله كيوبيد.

(١) T.T. Tinh, LIMC IV (1988).p. 430 Pl. 251, (204 b).

(٢) Strong, Roman Sculpture, pp. 164f. Pl. XLIX.

(٣) غير معلوم المصدر

وقــد صور الإله كيوبيد بثلثى جسم فقط، وبرع الفنان فى تصوير هذا الإلــه بطــريقة ٤/٣ لفــة حيث يتجه بمعظم جسمه ناحية اليسار، وتظهر المقــدرة الفنية للفنان أيضاً فى بروز رأس الإله والجزء الأيمن من جسمه خارج إطار الشكل المعمارى لكى يعطى بعداً ثالثاً للصورة.

ويظهــر الإله كيوبيد[١] فى صورة طفل ممتلئ الجسم ذو شعر قصير وتظهر الأجنحة الصغيرة إلى الخلف ويضع كيوبيد رداءً صغيراً حول كتفه الأيسر يلتف حول الجسم من الخلف ليمسكه باليد اليمنى، وينظر كيوبيد إلى أسفل ناحية اليد اليسرى التى يمسك بها شيئاً غير واضحاً.

أمــا تســريحة الشعر فهى تتطابق مع الطراز الذى ظهر فى عصر هادريــان وكذلــك تمثيل إنسان العين يجعلنا نؤرخ هذا الفانوس فى نهاية عصر الإمبراطور هادريان[٢] فيما بين ١٣٠-١٣٨ م.

المجموعة الثانية

تضم هذه المجموعة أربعة فوانيس فقط فانوس نفذ على هيئة أسطوانية الشكل توجت من أعلى ومن أسفل بحافة بارزة وترتكز جميعها على قواعد مســلوبة، أما من أعلى فقد غطيت بأشكال مخروطية الشكل بأعلاها فتحة دائرية تستخدم للتعليق.

أمــا البدن الإسطوانى لتلك الفوانيس فقد شغله الفنان بمجموعات من الفــتحات الصــغيرة بعضها نفذ فى وسط البدن بشكل إزار أفقى والبعض الآخر شكلت فتحاته على هيئة أشكال رأسية ضيقة أو فتحت بأبدانها فتحات متســعة بعضــها مستطيل الشكل ذو إطار بارز وبعضها ذو حافة معقودة

(١) A. Hermary. LIMC III (1986). pp. 870, 874; PLs. 619. 192; 622, 252b; 625. 308.

(٢) D. Willers. Gesichter, pp. 132f.

بـــدون إطـــار. وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة بطريقة التشكيل على العجلة الفخارية عدا قطعة واحدة قد نفذت بطريقة القالب.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٦٥٥٧

الارتفاع: ٨,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٣)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بنى فاتح من نوعية متوسطة يقــف هــذا الفانوس فوق قاعدة تشبه قواعد الأوانى الفخارية إلى حد كبير وهــو مصــنوع عــلى العجــلة الفخارية، وتحمل القاعدة جسم الفانوس الإسطوانى الشكل الذى يأخذ فى الانبعاج إلى الخارج من أسفل ومن أعلى، أمــا الجســم الإســطوانى فهــو أملس الشكل محدد بحز فى ثلثه العلوى. ويزخــرف الثلث الأوسط من الجسم الإسطوانى ١٦ فتحة مثلثة الشكل فى صــفين كل منهما عبارة عن ٨ فتحات. الصف العلوى مزخرف بفتحات مثلــثة قاعدتها إلى أعلى أى مثلث مقلوب فى حين أن الصف السفلى به ٨ فتحات مثلثة قاعدتها إلى أسفل بالتناوب مع مثلثات الصف العلوى. كل هذه الفــتحات الستة عشر تدور حول فتحة مستطيلة الشكل فى خلفية الفانوس. ومــن الملاحظ أن هذه الفتحة المستطيلة ذات أبعاد قليلة حيث أن طولها ٢ سم وعرضها ١,٧سم وهى لا تسمح بطبيعة الحال بوضع مسرجة للإضاءة داخــلها. أمــا سقف الجسم الإسطوانى فهو مخروطى الشكل ينتهى بجزء خاص لتعليق الفانوس وهو مكسور حالياً

---

(١) غير معلوم المصدر.

الفانوس الثانى[1]

رقم التسجيل: ١٨٣٠٥

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٤)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بنى فاتح من نوعية متواضعة.

يتكون هذا الفانوس من أربعة أجزاء، وقد صنع أيضاً على العجلة الفخارية فهو يتكون من قاعدة يقف عليها جسم إسطوانى كبير الحجم فوقه غطاء مخروطى الشكل ينتهى بيد لتعليق الفانوس. قاعدة الفانوس بسيطة ويتصل بها جزء ينفرج إلى الخارج ليحمل الجسم الإسطوانى الشكل الذى ينبعج هو الآخر إلى الخارج من أسفل ومن أعلى. أما المساحة الملساء لهذا الجسم الإسطوانى فقد زخرفت بثلاث فتحات طولية شقت فى هذا الجسم بآلة حادة، وكذلك فتحة مستطيلة الشكل طولها ٤,٣ سم وعرضها ٣,٤ سم. أما أعلى الجسم الإسطوانى فقد غطى بشكل مخروطى يعلوه يد ملتصقة به كانت تستخدم لحمل أو لتعليق هذا الفانوس.

(١) اكتشف فى حفائر الشاطبى ١٩٠٨ – ١٩٠٩م.

الفانوس الثالث[١]

رقم التسجيل: ٨٤٢٣

الارتفاع: ١٢,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٥)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بنى داكن يميل إلى الاحمرار، وذات نوعية عالية المستوى وجيدة الصقل.

هذا الفانوس يقف على الأرضية مباشرة وليس له قاعدة مرتفعة. يحتل الجسم الإسطوانى معظم ارتفاع الفانوس وهو جزء إسطوانى أملس ينتفخ قليلاً عند الوسط وهو لا يحتوى على زخارف عدا فتحة مستطيلة فى هذا الجسم أبعادها ٣,٥×٢,٨سم، هذه الفتحة مصممة داخل شكل معمارى حيث صمم الفنان بابا محاطاً بعمودين مربعين يقفان على عتب سفلى ويعلو الباب عتب مستطيل من أعلى. فى أعلى الجسم الإسطوانى نجد أن الجدار يتجه قليلاً إلى الخارج لكى يستقر فوقه السقف المخروطى الشكل الذى صنع بإتقان ودقة وينتهى السقف بجزء علوى يتوسطه ثقب لتعليق الفانوس، هذا الفانوس هو الوحيد فى هذه المجموعة الذى صنع من قالب مزدوج.

(١) اكتشف فى الفيوم.

الفانوس الرابع[١]

رقم التسجيل: ١٧٨٦٠

الارتفاع: ٢٢سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٦)

فانوس من التراكوتا ذات لون أحمر داكن من نوعية متوسطة الجودة.

يعتبر هذا الفانوس من أكبر الفوانيس حجماً فى الإسكندرية، حيث يبلغ طولـه ٢٢سم ذو جسم أسطوانى نصف قطره ١١ سم، هذا الفانوس بسيط فى صـناعته حيـث إنه مشكل على العجلة الفخارية ويتكون من أرضية مسـتديرة الشكل يستقر فوقها مباشرة الجسم الأسطوانى الذى يخلو من أية زخارف عدا الفتحة المتسعة التى تأخذ شكل القوس الرومانى، ومساحة هذه الفـتحة غيـر منتظمة الخطوط وصنعت بطريقة بدائية. يغطى هذا الجزء الأسطوانى سقف مخروطى الشكل به ثقب من الأمام لا ندرى مهمته.

أمـا نهاية السقف المخروطى فتشبه فوهة الإناء ولكنها مغلقة ولصق فوقها يد تستخدم لتعليق أو حمل الفانوس.

المجموعة الثالثة

تضم هذه المجموعة أربعة فوانيس شكلت على هيئة مبان بسيطة على هيـئة أشكال مربعة ذوات حافة مسلوبة لأعلى، وقد ميز الفنان قواعد تلك الأشـكال من أسفل ببروز خارجى، ويتوج تلك الأشكال من أعلى إطارات بـارزة غطيت من أعلى بأشكال هرمية، نفذت زواياها على امتداد زوايا المـربع السـفلى نفسها، كما ينتهى الشكل الهرمى من أعلى بفتحة دائرية

---

(١) غير معلوم المصدر.

استغلت لتعليق الفانوس وتحتوى تلك الأشكال من أسفل على فتحات مستطيلة الشكل بعضها متوج بإطارات والبعض الآخر وجدت فى دخلات. وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة عن طريق التشكيل باليد.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٨٤٢١

الارتفاع: ١٠ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٧)

صنع هذا الفانوس من تراكوتا ذات لون بنى داكن ذى حبيبات دقيقة ومن نوعية جيدة، الغطاء الخارجى أحمر داكن.

هذا الفانوس يمثل شكل معمارياً عبارة عن حجرة مربعة تتميز قاعدتها ببروز خارجى وكذلك الجزء الذى يربط أعلى الجدار بالسقف الهرمى، ويبدو أن الفنان أراد أن يصور معبداً صغيراً ذا أعمدة من الخارج فجعل الأركان الأربعة تتبعج إلى الخارج من أسفل لكى يدلل بذلك على قاعدة العمود ومن أعلى لكى يدلل على تاج العمود فى كل من الجوانب الأربعة.

وفى واجهة هذا الشكل المعمارى صمم فتحة مستطيلة حددت بإطار معمارى بسيط وهى تخدم غرضين: الأول أنها تعتبر باباً للمبنى والثانى أن يوضع بداخلها مسرجة للإضاءة. وقد زود كل حائط من الحوائط الجانبية للمبنى بأربع فتحات مثلثة الشكل فى شكل زخرفى رائع حيث تتقابل رؤوس هذه المثلثات فى الوسط هذه الزخرفة توحى بالتهوية وانبعاث

---

(١) اكتشف فى الفيوم.

الضـــوء مـــنها. إلى أعـــلى غطى المبنى بسقف هرمى الشكل ذى أربعة أضلاع يعلوها فتحة تأخذ شكلاً نصف دائرى لتعليق الفانوس.

الفانوس الثانى[١]

رقم التسجيل: ٨٤٢٠

الارتفاع: ١٠٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ١٨)

صـــنع هـــذا الفـــانوس من تراكوتا ذات طين يميل إلى لون القرفة، والغطاء من اللون الأحمر الداكن ومن نوعية متوسطة الجودة.

وهـــو على شكل معمارى بسيط الشكل يشبه فى كل تفاصيله الفانوس رقم ١ عدا ثلاثة اختلافات جوهرية.

- أركان المبنى لا تبرز كثيراً إلى الخارج من أعلى وأسفل.
- فتحة الباب المستطيلة غير منتظمة الأضلاع وغير محددة بأية إطـــارات معماريـــة وأكبر من الفانوس السابق رغم أن حجم الفانوسين متقارب.
- الســـقف الهـــرمى ذو الأضلاع الأربعة يأخذ نهاية شبه مدببة بداخلها ثقب لتعليق الفانوس.

أمـــا الفتحات الجانبية فتأخذ أيضاً نفس الشكل الزخرفى مثل الفانوس السابق.

(١) اكتشف فى الفيوم.

الفانوس الثالث(١)

رقم التسجيل: ٨٤٢٤

الارتفاع: ١٠,٥سم

المادة: التراكوتا

(شكل ١٩)

صـــنع هذا الفانوس من التراكوتا تميل طينتها إلى لون القرفة ومغطاة بطبقة حمراء داكنة من نوعية متوسطة الجودة مع وجود آثار طبقة بيضاء كـــانت تغطى القطعة. وهو على شكل معمارى بسيط الشكل يشبه فى كل تفاصـــيله القطعـــة رقــم٢. ويختلف فقط فى أن الواجهة محاطة بإطارات معمارية بسيطة الشكل ولو أنها غير متقنة الصنع مثل المثال رقم١.

الفانوس الرابع(٢)

رقم التسجيل: ٨٤٢٦

الارتفاع: ١١سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٠)

مـــادة الصـــنع تراكوتا ذات لون بنى متوسط وغطاء أحمر داكن جيد الصـــقل. يختـــلف هـــذا الفانوس عن المجموعة السابقة فى وجود بروز خـــارجى فى القاعدة فقط وهو بروز بسيط غير ملحوظ. أما الجدران فهى ملســـاء تصل إلى أعلى المبنى وقبل نهايتها يلتف حولها شريط بسيط، هذه

(١) اكتشف فى الفيوم.

(٢) اكتشف فى الفيوم.

الجـدران الأربعة تحمل السقف الهرمى ذو أربع أضلاع وذو نهاية مدببة بها ثقب ضيق للغاية يستخدم لربط حبل رفيع بداخله لتعليق الفانوس.

أمـا فـتحة الفانوس فى الواجهة فهى مربعة الشكل تقريبا، والجدران الجانبيان ليس بهما أية زخارف أو فتحات.

المجموعة الرابعة

ويمـثل هذه المجموعة سبعة فوانيس شكلت كل منها على هيئة منارة الإسكندرية صورة ٢٧؛ والبعض الآخر على هيئة منازل ذات طابق واحد أو أكـثر. وهى تدلـنا عـلى طرز المنازل الموجودة فى مصر فى فترة صناعة هذه الفوانيس، والبعض الثالث على هيئة معبد بسيط، وقد تم تنفيذ فوانيس هذه المجموعة عن طريق التشكيل باليد.

ورغـم اختلاف فوانيس هذه المجموعة فى أحجامها وأشكالها إلا أنه تـتفق فى تمـثيل كـل منها لمبنى معمارى مختلف لذلك أرى تقسيم هذه المجموعة من حيث أشكال المبانى إلى ثلاثة أقسام.

١ – فوانيس على شكل منارة الإسكندرية (فانوس واحد)

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٨٤١٧

الارتفاع: ١٨سم

المادة: التراكوتا

(شكل ج، ز، شكل ٢١)

صـنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون البنى المتوسط الذى يميل إلى الـلون الـرتقالى وذو طبقة لامعة من نوعية ممتازة. تمثل هيئة هذا

---

(١) غير معلوم المصدر.

الفـــانوس أحـــد عجائب العالم القديم السبع التى كانت مقامة على الطرف الشمالى الشرقى لجزيرة فاروس وهى منارة الإسكندرية(١). ويؤكد لنا هذا الفانوس شكل المنارة التى ورد الحديث عنها عند معظم الكتاب القدامى(٢).

يأخذ الفانوس شكل منارة الإسكندرية القديمة بكل أجزائها حيث يتكون البـــناء من ثلاثة طوابق، الطابق السفلى وهو مربع الشكل به باب كبير فى الواجهـــة الأماميـــة للفانوس يحتل مساحة الواجهة كلها تقريباً. هذا الباب محـــدد بإطار غائر يعطى للباب تجسيما أقوى. أما الأضلاع الثلاثة الباقية مـــن الجسم المربع فقد صمم الفنان أربع فتحات مستديرة فى كل منها لكى تخدم أغراض التهوية والإضاءة.

أمـــا الطـــابق الـــثانى فهو مثمن الأضلاع يقوم فوق منتصف الطابق السـفلى صـــنعت فوق بعضها، ويوجد ثلاث فتحات مستديرة فقط فى هذه الأضـــلاع الثمانية لخدمة أغراض التهوية والإضاءة. فى حين أن الطابق الـــثالث كان مستدير الشكل بدون أية فتحات فى جدرانه، فوق هذا الطابق العـــلوى وضـــع الفنان حلقة دائرية ذات ثقب متسع وذلك لتعليق الفانوس منها(٣).

(١) H. Thiersch, Pharos, Antike Islam und Ocident Leipzig: Verlag von b. G. Teubner, 1909, Pls.1-3.
يســوق تيـــرش عددا هائلاً من أشكال منارة الإسكندرية التى ظهرت على عملات العصر الإمبراطورى الرومانى وبخاصة عملات من عصر دوميتيان وحتى نهاية القرن الثانى الميلادى.

(٢) Strabo, Geographika 791-2.
قـــارن أيضا: عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الإسكندرية ٢٠٠١، ص ص ١٥٠-١٧٠.

(٣) هناك نموذج رائع آخر للمقارنة فى الإسكندرية. قارن:
Breccia, Monuments I (1926), p. 76 Pl.XL,5.

ويبدو شكل المنارة رائع للغاية وتعتبر هذه القطعة من أحسن القطع في هذه المجموعة من الفوانيس. أما طريقة البناء المتبعة فى هذا المبنى فهى طريقة وضع الأحجار فى صفوف رأسية فوق بعضها.

٢- فوانيس على شكل المعابد (فانوسان)

هذا القسم يتألف من فانوسين شُكلا على شكل المعبد، وهذه المعابد متباينة الطراز والشكل.

الفانوس الأول[١]

رقم التسجيل: ٩٤٥٠

الارتفاع: ١٣سم

المادة: التراكوتا

(شكل د، شكل ٢٢)

صنع هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن من نوعية متوسطة الجودة.

فمن الأشكال المهمة التى ظهرت بها فوانيس الإضاءة فى مجموعة الإسكندرية الفوانيس على هيئة المعابد. هذه المعابد إما أن تحتوى على فتحة مستطيلة لوضع المسرجة داخلها بين العمودين الأماميين فى الواجهة مثل القطعة رقم ٢ فى هذا القسم أو أن الفتحة المستطيلة توجد فى حجرة أسفل المعبد مثل هذه القطعة التى نحن بصدد الحديث عنها.

---

(١) غير معلوم المصدر.

فهـذا الفـانوس شـكل عـلى هيئة معبد رومانى[١] يقف فوق قاعدة Podium، وهـذه الصفة من المميزات التى تميز المعبد الرومانى بالذات حيـث نصـل إلى هذه القاعدة عن طريق عشر درجات فى هذا الفانوس. المعـبد مـن الـنوع البسيط ذو حجرة واحدة تقف بداخلها الإلهة مينرفا. ويتكون المعبد من عمودين على الطراز الكورنثى، وهى ذات قنوات تصل إلى ثلثى ارتفاع العمود وتترك الثلث السفلى خالياً، وأسفل كل عمود صور تمثال لأبى الهول فى صورة سيدة تجلس فى اتجاه السلم، وقد صور الفنان أبا الهول وهو يجلس بصورة جانبية ليستغل مساحة الحجرة السفلية وجعل رؤوس السيدات فى وضع مواجهة للمشاهد لكى يؤكد على طبيعة عمل هذه التماثيل وهى حماية المعبد من الشرور. أسفل هذه التماثيل توجد دعامتان مربعـتان فـتحة مستطيلة لوضع المسرجة بداخلها. أما أعلى الأعمدة فقد صـور الفـنان باقى أجزاء المعبد وهى الأرشتيراف ذات السنون المربعة الشكل يعلوه الجمالون المثلث الشكل وفى وسطه صور قرص الشمس وهو عنصر زخرفى مصرى بحت يدل على التأثير المصرى فى هذه الفوانيس. أمـا يد الفانوس فقد وضعها الفنان فوق رأس الجمالون وهى تختلف تماماً عـن باقى الأيدى التى رأيناها من قبل حيث مثلها بقطعة تخرج من وراء الجمالون تلتف بجزء منها فقط إلى الأمام لتستخدم للإمساك أو لتعليق هذا الفانوس.

أما حجرة المعبد الرئيسية فقد حددها الفنان بعدد من الإطارات وجعل مستوى هذه الإطارات أقل بروزاً من مستوى الأعمدة لكى يعطى انطباعاً

---

(١) Breccia. Monuments II 1 (1930). pp. 47 No. 196 Pl. 25.7: Perdrizet. Les Terres Cuites, p. 69. Pl.59.

بـــالعمق فى المنظر، داخل هذه الحجرة تقف الإلهة مينرفا بكامل ملابسها الحـــربية حيث ترتدى رداءاً طويلاً يغطى الأقدام وفوقه رداء قصير يصل إلى أعلى الأرداف، أما الصدر فمغطى بالرداء الواقعى من السهام aegis، فـــوق الرأس تضع الإلهة الخوذة الحربية. وتقف الإلهة فى وضع مواجهة للمشـــاهد مسندة على الساق اليسرى والتى يظهر بجوارها الدرع الخاص بالإلهـــة،[١] أما الساق اليمنى فقد برع الفنان فى تصويرها وهى ترجع إلى الخـــلف قـــليلاً، وكذلك نجح فى إظهارها شبه عارية من أسفل الملابس. وتمسك الإلهة باليد اليمنى إناء Phiale كان مخصصاً للقرابين.

ويدلنا طراز المعبد على العصر الرومانى وكذلك يدل طراز الملابس والشـــعر والعيـــنين فى تمثال الإلهة مينرفا على نهاية القرن الأول وبداية القرن الثانى الميلادى.[٢]

الفانوس الثانى[٣]

رقم التسجيل: ٨٤١٩

الارتفاع: ١٠,٥ سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٣)

صـــنع هـــذا الفـــانوس من تراكوتا ذات لون أحمر داكن من نوعية متوسطة الجودة عليها آثار طبقة من الجير الأبيض.

---

(١) H. Cassimatis, LIMC II (1984), pp. 1045 Pl. 765 (3).

(٢) H. Jucker. Gesichter. pp. 110f.

(٣) اكتشف فى الفيوم

كمـــا سبق القول يتباين شكل هذا الفانوس فى هيئة معبد مع مثيله فى المـــثال الســـابق حيث يمثل هذا الفانوس على شكل معبد بسيط ذى حجرة واحدة على شكل نصف الدائرة من الخلف التى تشبه الحنية الرومانية، على جانـــبى المعـــبد مـــن الأمـــام يوجد عمودان على الطراز الكورنثى الذى اســـتخدمه الرومان فى معظم معابدهم، يعلو هذين العمودين عتب مستطيل يربط بين الأعمدة وبين الجمالون الذى شكل على هيئة نصف دائرة بدون أى زخـــارف بداخلـــه، فوق هذا الجمالون توجد دائرية بدون أى زخارف بداخلـــه وفـــوق الجمالون توجد مساحة دائرية بدون أية زخارف بداخله، كـــانت تســـتخدم كيد للإمساك بالفانوس أو لتعليقه منها، ويدلنا طراز هذه المسرجة على الطراز السائد فى المسارج الرومانية فى بداية القرن الثانى الميـــلادى[١]. أمـــا اســـتخدام المسرجة كيد فوق الفوانيس فهو من الأشياء الفـــريدة للغاية فى مجموعتنا هذه وكذلك فى كل الفوانيس الرومانية بصفة عامة.

وبيـــن العمودين الأماميين فى الواجهة صمم الفنان فتحة مربعة طول ضـــلعها ٣,١ســـم لوضع مسرجة الإضاءة بداخلها، ونلاحظ أن الفتحة قد شكلت باليد حيث إن الضلع العلوى يمثل زاوية قائمة مع الضلع الأيمن فى حيـــن أن الضلع السفلى يمثل زاوية دائرية مع الضلع الأيسر للمربع الذى صنع بدون أية إطارات حوله.

---

(١) D.M. Bailey. A Catalogue of the Lamps in the British Museum. Roman Lamps. London: British Museum Publications,1980. pp.337-339. Pl.72 Type Q group i.

٣- فوانيس على شكل المنازل

يضـــم هـــذا القســـم أربعة فوانيس شكلت فى هيئة المنازل حيث نجد منازل من طابقين وأخرى من ثلاثة طوابق.

الفانوس الأول(١)

رقم التسجيل: ٨٤٢٢

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٤)

فانوس من التراكوتا حمراء اللون تميل إلى الدرجة الداكنة، وهى من نوعية متوسطة الجودة.

شـــكل هذا الفانوس على هيئة منزل مكون من طابقين يعلوهما سقف عـــلى شكل القبة التى أظهر الفنان مقدرة فنية عالية وكذلك دراية بقوانين العمـــارة فى وضع هذه القبة فوق المبنى حيث جعل حوائط الطابق العلوى تميـــل قليلاً إلى الداخل بحيث تضيق المساحة التى سوف يضع عليها القبة وفى أعلاهـــا لصق اليد الخاصة بتعليق الفانوس. ويتكون المنزل هنا من طابقين، صور الطابق السفلى بمدخل يرتفع قليلاً عن القاعدة، هذا المدخل مســـتطيل الشـــكل ومحاط بعمودين لكل منهما قاعدة وتاج يعلوهما سجاف مزخـــرف بأســـنان مـــربعة الشكل، الحوائط الخارجية لهذا الطابق ملساء وبـــدون زخارف. أما الطابق العلوى فيختلف تماما عن الطابق السفلى فى زخرفته حيث أكد الفنان هنا على أن هذه الفوانيس تطابق شكل المنازل عن طـــريق تقسيم الجدار الخارجى لهذا الطابق بتقسيمات توحى بأنها صفوف

---

(١) اكتشف فى الفيوم.

مـــن الطـــوب، وقد استعمل الفنان هنا فى بناء هذا الطابق الكامل طريقة البناء الرومانية Opus testaceum (١).

فى وســـط واجهـــة الطابق العلوى وفوق المخل بالتحديد صمم الفنان نـــافذتين وهمـــا غيـــر موجودتيـــن الآن لوجود تلف فى هذه المساحة من الفانوس.

الفانوس الثانى(٢)

رقم التسجيل: ٢٣٠٩٣

الارتفاع: ١٩سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٥)

فـــانوس من التراكوتا ذات لون أحمر داكن ومن نوعية جيدة للغاية، وتظهر بعض البقع السوداء على جدار المنزل. وقد شكل هذا الفانوس على شـــكل منزل مكون من طابقين. الطابق السفلى له مدخل متسع نسبيا وذو نهايـــة علوية مقوسة، والمدخل هنا يبدأ مباشرة من الأرضية وغير محاط بعموديـــن كما فى المثال السابق. أما الطابق العلوى فهو أكثر ارتفاعاً من الطابق السفلى وقد صمم الفنان فى وسط واجهته نافذة ذات ضلفتين صنعتا بـــاليد بـــدون انـــتظام، ونلاحظ أن النافذة غير مصممة فى وسط الجدار بالضبط ولكنها تنحرف قليلاً إلى اليسار، ولا تقع على نفس محور المدخل الســـفلى، أما الجدار الخلفى للطابق العلوى فيحتوى على نافدة وهمية ذات ضلفتين. وقد زخرف الفنان الفانوس بالكامل بخطوط تحدد شكل الأحجار،

---

(١) J.B. Ward - Perkins.-Roman Architecture, New York; Harry N.Abrams, Inc. Publishers, 1977, p.198 Pl.164.

(٢) مشترى عام ١٩٣٢م.

هـــذه الخطوط قد نحتت باليد وهى تدلنا على طريقة البناء فى هذا المنزل حيث استعملت طريقة opus isodomum[١].

أمـــا ســـقف المبنى فلا يأخذ شكلاً معماريا وإنما استعاض الفنان عنه بتصـــوير تمـــثال نصفى لشاب يرتدى غطاء فوق رأسه مما يدل أن هذه الشخصـــية كـــانت لكـــاهن ويلتف غطاء الرأس حول الرقبة وينزل على الصدر تظهر تسريحة الشعر أسفل غطاء الرأس بوضوح حيث تتكون من خمـــس خصـــلات مـــتفرقة تنزل على الجبهة مما يقرب هذا الشخص من الملامح التى صور بها الإله سيرابيس فى العصر الرومانى، وقد استطاع الفـــنان إضفاء الوقار على شخصية هذا الشاب بأن صوره ذا لحية خفيفة ويـــنظر إلى أسفل، العينان ملساوان، كل هذه الخصائص فى النحت ترجح أن هذا التمثال يرجع إلى عصر تراجان فى بداية القرن الثانى الميلادى[٢].

الفانوس الثالث[٣]

رقم التسجيل: ٨٤١٨

الارتفاع: ١٤سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٦)

هذا الفانوس مصنوع من التراكوتا ذات اللون الأحمر الداكن ولكن من نوعية متوسطة الجودة.

(١) Vitruvius, De architectura II 8,6.

(٢) A. Leibundgut - Maye, Gesichter, 1982, pp. 114f.

(٣) اكتشف فى الفيوم.

شكل هذا الفانوس على هيئة منزل ذى ثلاث طوابق يقف على مساحة مربعة الشكل. الطابق السفلى مكون من مدخل مربع الشكل يرتفع قليلاً عن أرضية البناء وهذا المدخل لا يوجد فى وسط المبنى بالتحديد حيث نجد أن مساحة الجانب الأيمن للبناء أقل اتساعاً من الجانب الأيسر. يعلو هذا المدخل عتب عرضية سميكة الحجم. أما الطابق الأوسط فهو أقل حجماً من الطابقين العلوى والسفلى يعلو المدخل فى الوسط فتحتان مستطيلتان أفقيتان حولهما مساحة ملساء. أما الطابق العلوى فيتوسطه مساحة ملساء تقع على نفس محور المدخل فى أعلاها نافذتان مربعتا الشكل وتوجد أسفل النافذة اليسرى فتحة مستديرة خاصة للتهوية.

وقد قسم الفنان المنزل بالكامل إلى تقسيمات حجرية فى صفوف أفقية وحدد أشكالها عن طريق النحت باليد وقد استخدم الفنان هنا طريقة opus isodomum[1] فى تغطية البناء بالكامل فوق الطابق العلوى يوجد سقف هرمى الشكل ولكنه غير متساوى الأضلاع حيث أن الجزء الأيسر منه يظهر فى شكل مقوس.

الفانوس الرابع[2]

رقم التسجيل: ٢٥٧٥٣

الارتفاع: ١١,٥سم

المادة: تراكوتا

(شكل ٢٧)

(١) Vitruvius. De architectura II 8,6.

(٢) مشترى فى مايو ١٩٤٠م.

هذا الفانوس من التراكوتا ذات اللون الأسود جيدة الحرق ومن نوعية جيدة.

يعتبر هذا الفانوس من الأمثلة الفريدة فى تصوير الفوانيس حيث شكل علـى هيئة منزل ذى ثلاث طوابق يعلوها سقف جمالونى الشكل. وفضلاً عـن النوعية الجيدة لهذا الفانوس إلا أنه يصور فى الطابق العلوى شرفة ذات ستائر. يتكون الطابق السفلى من مدخل مربع الشكل يرتفع عن قاعدة الفـانوس ويحتل المساحة الوسطى من الطابق السفلى تاركا حوله مساحة كبيرة على الجانبين حيث نجد أن المساحة اليمنى أقل عرضاً من المساحة اليسرى. أما الطابق الأوسط فيحدده إفريزان أفقيان تمت زخرفتهما بأسنان مربعة بين المداميك الصغيرة على واجهة وجانبى الفانوس.

أما الطابق العلوى فهو فريد فى تكوينه حيث يصور شرفة بعمود على كل جانب، وفى وسطها أيضاً أقيم عمود على نفس النمط. وقد برع الفنان فى تصوير ستائر تتدلى من أعلى.

ويظهـر مـن خـلال زخرفة الفانوس أن المبنى كان مكسوا بطبقة خارجيـة مـن الطوب غير السميك، ويظهر من تحتها حول المدخل البناء السـفلى الذى كان مبنيا من الكتل الحجرية الكبيرة الحجم. وقد رص الفنان الطوب بطريقة Opus isodomum(١)

مـن خـلال العـرض السابق الذى عرضت فيه بالدراسة الوصفية والتحليلية لمجموعات الفوانيس يبرز استفسار جديد يدور حول مدى العلاقة الفنية التى تربط بين الموضوعات الزخرفية وبين الناحية العقائدية السائدة فى ذلك الوقت وبخاصة صور الآلهة.

(١) Vitruvius, De architectura II 8,6.

فمــن ناحية الشكل العام للفانوس نجد ارتباط الفانوس واضحاً بإضاءة المشــاعل حيث صمم الفنان الفانوس وحدد جانبيه من الأمام بشكل الشعلة المضــاءة وهــو مــا نجده فى معظم فوانيس مجموعة الإسكندرية. ومن المعروف أن استخدام المشاعل فى الأعياد الدينية فى مصر كان منتشرا فى العصــور الفــرعونية، وظــل استخدامه شائعاً حتى بعد ظهور المسارج والفوانيــس فى العصــر الرومانى[١]. ويحدثنا هيرودوت بكل إسهاب عن أعيــاد مديــنة سايس Sais التى يحتمل أنه شاهدها بنفسه. وكان الاحتفال الرئيسى فى الوقت الذى كتب فيه هيرودوت – وهو أواسط القرن الخامس ق.م – هــو احــتفال المشاعل أو المسارج Auxnokai [٢] وهو الاحتفال الذى كان يقام على شرف الإلهة نيت Neith وكذلك يحدثنا تيميستيوس[٣] Themistius عن هذه الأعياد التى يحضر إليها مشاركون من جميع أنحاء مصــر إلى مديــنة سايس. فعند حضور الجماهير إلى المعبد توقد الأنوار حول الخيام وحول أسوار المعبد مما يجعل مدينة سايس تبدو كعروس فى حلة نسجت من الأضواء المنبعثة من المشاعل. أما من لم يستطع الحضور إلى ســايس فكــان على الأقل يوقد الأضواء فى منزله على شرف الإلهة وبذلك لا يكون الاحتفال بعيد الإلهة نيت Neith فى سايس فقط بل فى كل أنحاء مصر[٤]. لذلك نشأت الحاجة إلى استخدام أشكال توحى بالإضاءة فى

---

(١) S. Sauneron. Fetes religieuses d'Esna aux derniers siecles du pagainsme (Paris: n.p.1962), p. 270.

(٢) Herodotos. Historia, II 62.

(٣) Themistius. Orat IV - 49.

(٤) Herodotos II 62.

مثل هذه المناسبات مما يعلل وجود المشاعل حول الفوانيس بوصفها رمزاً للإضاءة لمن لم يستطع حضور حفل الإلهة نيت.

وتكمـــن أهميـــة هـــذه المجموعة من الفوانيس فى المتحف اليونانى الـــرومانى بالإسكندرية فى أنها تزودنا من ناحية هيئة الفانوس بالعديد من المعلومات عن الحياة اليومية فى مصر فى هذا العصر حيث صمم الصانع العديد من الأشكال التى استمد تصميماتها من الواقع، فمثلاً لدينا شكل رائع لمنارة الإسكندرية التى صورها الفنان بطوابقها الثلاثة وببعض التفاصيل.

لديـــنا أيضاً العديد من الأمثلة التى تعطينا فكرة متواضعة عن أشكال المنازل فى هذا العصر حيث نجد منازل ذوات طابقين ومنازل ذوات ثلاثة طوابـــق هـــذا فضلاً عن تمثيل بعض طرق البناء المتبعة فى هذا العصر تمثيلاً دقيقاً.

هذا بالإضافة إلى تشكيل بعض الفوانيس على هيئة المعابد حيث تدلنا عـــلى طـــرز ســـادت فى هـــذا العصر فمنها ما يصور معبداً على النمط الرومانى ومنها ما يصور معبداً على النمط المصرى. وكذلك تشكيل بعض الفوانيـــس على هيئة مبنى مربع ذى سقف هرمى من أعلى ومبان أخرى أسطوانية الجسم.

وكما جاء فى معرض الحديث عن المجموعات التى تتكون منها طرز هـــذه الفوانيس فى المتحف اليونانى الرومانى نجد أن الغالبية العظمى من فوانيـــس هـــذه المجموعـــة تأخذ الشكل الإسطوانى المسلوب، وعدد هذه الفوانيس ثمانية عشر، أى أنها تمثل حوالى ٥٥% من المجموع الكلى لهذه الفوانيـــس، ونجـــد النســـبة تزيد كثيرا فى بعض المجموعات الأخرى من

الفوانيس[١]. أما من ناحية الموضوعات المصورة على هذه المجموعة من الفوانيس فنجد أن أغلبها موضوعات دينية تصور آلهة فمنها ستة فوانيس تصور الإلهة مينرفا واثنان يصوران الإلهة فينوس وأربعة تصور الإله كيوبيد هذا إلى جانب ظهور منظرين من عالم الإله باخوس وتتفق معظم هذه الأشكال إلى حد كبير مع أمثلتها التى نفذت فى التماثيل البرونزية[٢]. ومما يلفت النظر فى هذه المجموعة ندرة ظهور آلهة مصرية صرفة على هذه الفوانيس حيث نجد فقط قطعة واحدة تمثل الإلهة إيزيس ديمتروأخرى تمثل الطفل حربوقراط. ونلاحظ من هذا التصنيف السابق للموضوعات المصورة أن هذه الفوانيس من المجموعة الأولى تتعلق كل مناظرها بالحياة الدينية ولكن لا يمنع ذلك ظهور مناظر لجنسيات مثل الزنوج على قطعة واحدة وسيدة واقفة تعزف الموسيقى.

من الإحصائية السابقة ومقارنة بمجموعة فوكيه فى باريس نستطيع القول أن هذه الفوانيس كانت ترتبط بشكل أو بآخر بالإلهة أثينا إلهة الحرب[٣] اليونانية (مينرفا الرومانية) التى تظهر ممثلة على العديد من الفوانيس فى مجموعة فوكيه وبخاصة على فوانيس المجموعة الأولى فيها. ولعل السبب وراء ذلك أن الفانوس الأسطوانى المسلوب يرجع إلى أصول

---

(١) Dunand. Lanternes, p. 79.
تصل النسبة فى مجموعة فوكيه بباريس إلى ٧٢,٥ من المجموع الكلى لفوانيس هذه المجموعة.

(٢) عزت قادوس. "التماثيل البرونزية الصغيرة فى الإسكندرية" (بحث غير منشور).

(٣) Dunand. Lanternes, Pl. VII 1.

يونانية فى العصر الهللينستى كما يرى Loeschke(١) أيضاً. ويرجح ذلك عـدم ظهور الإلهة إيزيس أو حربوقراط أو آلهة مصرية أخرى على هذه الفوانيـس إلا نـادراً رغـم اكتشاف معظم هذه الفوانيس فى الإسكندرية والفيـوم. ولكـن فى حقيقة الأمر أن الفنان كان يعتمد بالفعل على تصوير الإلهـة أثيـنا والإلهـة ديونيسوس لأن هذه الفوانيس كانت ترتبط بأعياد المشاعل التى كانت تقام فى مدينة سايس على شرف الإلهة المصرية نيت وهى الـتى كـانت تماثل الإلهة أثينا بالنسبة لليونانيين المقيمين فى مصر وبالتالى استمرت عبادتها فى العصر الرومانى فى سايس فى صورة الإلهة مينرفا إلهة الحرب الرومانية.(٢)

وقـد ارتبطت الإلهة أثينا اليونانية بالإلهة نيت المصرية(٣) التى كانت تحمـل نفس الصفات حيث كانت نيت تصور حاملة القوس والرمح وكانت

---

(١) S. Loeschke, Antike Lanternen, in: Bonner Jahrbücher 118, önn: Römische Germanishe Kommission, 1990, pp. 376-380.

(٢) G. Perrot - Ch. Chipiez, Histoire de l'art Dans l'antiquite, Paris: n.p., 1911, p.69.

(٣) بدأت العلاقة بين الإلهة أثينا والإلهة نيت فى عهد ملوك الأسرة السادسة والعشرين (٦٦٣- ٥٢٥ق.م) وكـان مقـرهم مديـنة سايس حين ساعدهم الجنود المرتزقة الإغريق على الاستيلاء على الحكم فى مصر كلها حيث قرن الإغريق إلهة سايس الرئيسية نيت Neith بإلهتهم أثينا إلهة الحرب ويحدثنا باوزانياس عن وجود معبد فى شبه جزيرة البلوبونيس للإلهة Αθηνα Σαιτις الذى أسس نتيجة لعلاقة بلاد اليونـان مع الأسرة الحاكمة فى سايس (Pausanias II 198) بل ويطلق على الإلهة نيت فى العديد من البرديات= = اليونانية من مصر اسم الإلهة أثينا حتى إذا كـان الحديث عن أعياد مصرية بحتة قارن P. Oxy. 1380; P. Hibeh 27, 165; P. London 121, 644. ويذكر الكتاب الكلاسيكيون اسم الإلهة أثينا من سـايس Αθηνα Σαιτις عـندما يـتحدثون على الإلهة المصرية نيت أنظر:=

فاتحـــة الطـــرق فى المعارك ويطلق عليها أيضاً سيدة القوة وإلهة الحكمة، لذلك أطلق اليونانيون عليها اسم إلهة الحرب وساووها بإلهتهم أثينا وبالتالى ساواها الرومان بإلهتهم مينرفا. وكذلك يرى[١] Weber من خلال نصوص إسنا التى تصف حفل وصول الإلهة نيت إلى مدينة سايس فى الثالث عشر من شهر أبيب Epiphi أن استخدام المصابيح كان ملازما لهذا الحفل منذ عهـــد هيـــرودوت وحتى العصر الرومانى مما يفسر وجود عدد كبير من الفوانيس التى صورت عليها الإلهة أثينا – نيت.

أمـــا ظهـــور الإله ديونيسوس أو مناظر من عالم هذا الإله على هذه الفوانيـــس فيـــرجع بطـــبيعة الحال إلى العلاقة القوية التى قامت بين الإله ديونيســـوس والإلـــه أوزوريـــس المصـــرى والـــتى يتحدث عنها الكتاب الكلاســـيكيون[٢] فضـــلاً عن وجود عبادة الإله ديونيسوس فى مصر منذ عصر بطليموس الثانى[٣].

وليـــس غريباً أن تظهر على هذه الفوانيس مناظر للإلهة فينوس إلهة الحب والجمال وذلك للإقبال الشديد الذى لاقته تماثيل هذه الإلهة فى مصر خـــلال العصر الرومانى[٤] وبالتالى من الطبيعى أن يظهر أيضاً أبنها الإله كيوبيـــد إله الحب على العديد من الفوانيس فى مجموعتنا على اعتبار أنه

Herodotos II 59; Plato, Timaios III 21; Plutarchos, De: iside 9;= Diodoros I 12, 7: Strabo 802.812.

(١) Weber, Die Ägyptisch - Griechischen Terrakotten, pp. 110f. pp. 249f.

(٢) Herodotos II 42; Plutarchos, 34-37; Diodoros I 11.25.

(٣) P.M. Fraser, Ptolemaic Alexandria, Oxford: Clarendon Press, 1972, p. 44.

(٤) Plinius, Historia Naturalis, XXXVI 20-22.

يصور أيضاً الطفل حربوقراط أحد آلهة الثالوث المقدس المصرى(١) الذى ظهـــر هو أيضاً على أحد الفوانيس فى مجموعة الإسكندرية، وتظهر أيضاً صـــورة واحـــدة للإلهـــة إيزيس – ديمتر (٢) التى اقترنت عبادتها بالإلهة الرومانية سيريس إلهة الزراعة والحبوب فى الإسكندرية(٣).

فى هذه المجموعة أيضاً تظهر صور فردية متنوعة من المجتمع حيث يظهـــر على واجهة أحد الفوانيس منظر لزنجى ويبدو أن تصوير الزنوج عـــلى الفوانيس كان يعبر عن مهنة هؤلاء كحملة للفوانيس(٤). وكذلك نجد أحد الفوانيس مصورا على واجهتها سيدة تعزف الموسيقى. أما عن تشكيل الفنان لبعض نماذج الفوانيس على هيئة الدور السكنية فربما أراد بذلك أن يثـــبت أن أهل تلك الدور كانوا مرتبطين ارتباطا وثيقا بعبادة الإلهة أثينا – نيـــت وفى الوقت نفسه رمز الفنان إلى الصلة الدينية المرتبطة بتلك العبادة ممثـــلة فى ظهور النوافذ التى شكلت على واجهات تلك المبانى لتعبر عن انـــبعاث الضـــوء من داخلها فى أثناء الليل أى أن الفنان قد رمز بذلك إلى شـــيوع عبادة الإلهة أثينا – نيت فى مصر فى ذاك الوقت. أما عن تشكيل الفـــنان بعـــض نماذج تلك الفوانيس على هيئة منارة الإسكندرية ربما أراد الفـــنان بذلـــك أن يجعل من الإلهة أثينا – نيث رمزاً يهتدى به العامة كما يهتدى القادمون إلى الإسكندرية بأضواء مناعرتها.

---

(١) Fraser, Ptolemaic Alexandria, pp. 246-276.

(٢) Herodotos II 59, 156; Diodoros I 13.

(٣) هـــناك تمثال برونزى فى المتحف اليونانى الرومانى (رقم ٣٥٥٠٠) يصور الإلهة إيزيس فى هيئة الإلهة سيريس الرومانية.

(٤) Breccia, Monuments II 2; Pl. XXIV 378.

أمـــا عـــن تشكيل الفنان للفوانيس على هيئة المعابد البسيطة فهو أمر طبيعى يعبر عن صلة هذه الفوانيس بأماكن العبادة.

تأريخ فوانيس مجموعة الإسكندرية

يمثل التأريخ فى بهذه المجموعة عائقا كبيرا أمام الباحثين لعدم توافر أدلة ومعلومات كافية حول ظروف اكتشاف هذه الفوانيس. لذلك فقد حاولت وضع تأريخ تقريبى لها من خلال الاعتماد على مقارنة الأساليب والطرز الفنية فى الفوانيس مع مثيلاتها المشابهة لها والمعلومة التأريخ وعن طريق مقارنـــة البعض الآخر بأمثلة مشابهة من ناحية الشكل والمضمون وسوف يجد القارئ هذا التأريخ واضحاً فى ثنيات الموضوع وعند الحديث عن كل فانوس على حدة. ويمكننا بشكل عام أن نضع ترتيباً وتأريخاً لكل مجموعة من المجموعات الأربع سالفة الذكر.

فالمجموعة الأولى تحتوى على العديد من أشكال النحت والتى توضح الطرز الفنية التى سادت فى نهاية القرن الأول الميلادى واستمرت حتى ما بعد منتصف القرن الثانى الميلادى أى فى الفترة ما بين عصر الإمبراطور دوميـــتيان (٨١ – ٩٦م) وحـــتى عصر الإمبراطور ماركوس أوريليوس (١٦١ – ١٨٠م) أى أنهـــا تعاصـــر فـــترة فنية مزدهرة للغاية فى النحت الـــرومانى فى مصـــر[١] خاصة وأن هذه الفترة المذكورة تمر بفترة حكم الإمـــبراطور هادريـــان الذى كان عاشقاً للفن اليونانى مما يرجح الأصول الفنية لهذا النوع من الفوانيس.

(١) يقـــترح Dunand العصـــر الأنطونينى تاريخا لمجموعته التى تحمل نفس أشكال الفوانيس فى مجموعة فوكيه بباريس. أنظر: Dunand, Lanternes, p. 86.

أمـــا المجموعـــة الـــثانية فيصعب بأى حال تأريخها نظرا لقلة أعداد فوانيسها من ناحية وكذلك لعدم وجود أية دلائل معمارية أو نحتية على هذه الفوانيـــس من ناحية أخرى، هذا فضلاً عن أن هذه المجموعة تعتبر أردأ المجموعـــات مـــن ناحية الصناعة ونوعية الطين المستخدم فى صناعتها وربمـــا كـــانت هذه المجموعة تمثل البدايات الأولى لصناعة الفوانيس فى بداية العصر الرومانى فى مصر.

وتمثل المجموعة الثالثة عدداً من المبانى مربعة الأضلاع وذات سقف هرمى رباعى الأضلاع وهى إن رمزت إلى شيئ فإنما ترمز لشكل المعبد الـــبدائى الذى كان يتكون من حجرة واحدة مسقوفة وقد جعل الفنان قاعدة هـــذه المـــبانى تنبعج إلى الخارج من أسفل ومن أعلى ليحقق بذلك تخيلاً لقـــاعدة وتـــاج العمودين الملازمين لواجهة المعبد. ولارتباط هذه الأشكال بأشـــكال المعابد يقترح دوناند[١] لنفس الأشكال فى مجموعة فوكيه تأريخاً مقبولا هو نهاية القرن الأول الميلادى وبداية القرن الثانى رغم أنه لم يذكر أية دلائل أو مقارنات تعضد هذا التاريخ.

أمـــا المجموعـــة الرابعة من فوانيس الإسكندرية فهى رومانية الطابع حيـــث المعـــبد الـــرومانى الذى يقف فوق قاعدة مرتفعة ويوجد فى وسط جمالونـــه المثلث الشكل قرص الشمس الذى يدل على التأثير المصرى فى هـــذه الفوانيس، ويظهر هذا الطراز على عملات القرن الثانى الميلادى[٢].

---

(١) Dunand. lanterns, p. 86.

(٢) يظهـــر هذا الطراز على العديد من العملات الرومانية فى مصر حيث نجده على عملات ترجع إلى عصر الإمبراطور هادريان، قارن:

R. Poole. Catalogue of the Coins in Alexandria and the Nomes (Bologna: Arnaldo forni, 1964), pp. 102 f. Pl., XXVIII No. 881.

وكذلك على عملتين ترجعان إلى عصر الإمبراطور أنطونينوس بيوس. قارن: =

ويعضـــد هذا التأريخ أيضاً شكل المعبد الذى يحتوى على جمالون مستدير من أعلى والذى يظهر أيضاً على عملات أباطرة القرن الثانى الميلادى(١). وممـــا يؤكـــد هـــذا التاريخ أيضاً طراز المسرجة التى استخدمت كمقبض للتعـــليق فـــوق يقـــف المبنى نفسه والتى ترجع إلى القرن الثانى الميلادى أيضاً(٢). هذا إلى جانب طرق البناء الرومانية المعروفة التى ظهرت على منازل هذه المجموعة وكذلك على جدران منارة الإسكندرية، وكذلك طراز الـــنحت الخـــاص بعصـــر الإمبراطور تراجان والذى ظهر فى الصورة الشخصية المصورة فوق أحد المنازل. كل هذه الدلائل تدعونا إلى القول أن هذه المجموعة ترجع إلى القرن الثانى الميلادى.

Poole, Catalogue, pp. 142f. XXVIII Nrs, 1191, 1198 p. 150,Pl= XXVIII No. 881.

وكذلك على عملة من عهد الإمبراطور ماركوس أوريليوس.

(١) يظهر هذا الطراز من المعابد على عملات القرن الثانى الميلادى قارن: Poole, catalogue, 102 Pl. XXVIII Nr. 877 وكذلـــك عـــلى عملـــتين من عصر الإمبراطور أنطونينوس بيوس، قارن:

Poole, Catalogue, p. 142f., Pl. XXVIII Nrs. 1194, 1197.

(٢) Baily, op. cit., pp. 337-339, Pl. 72 Type Q group i.



شكل ب

شكل أ

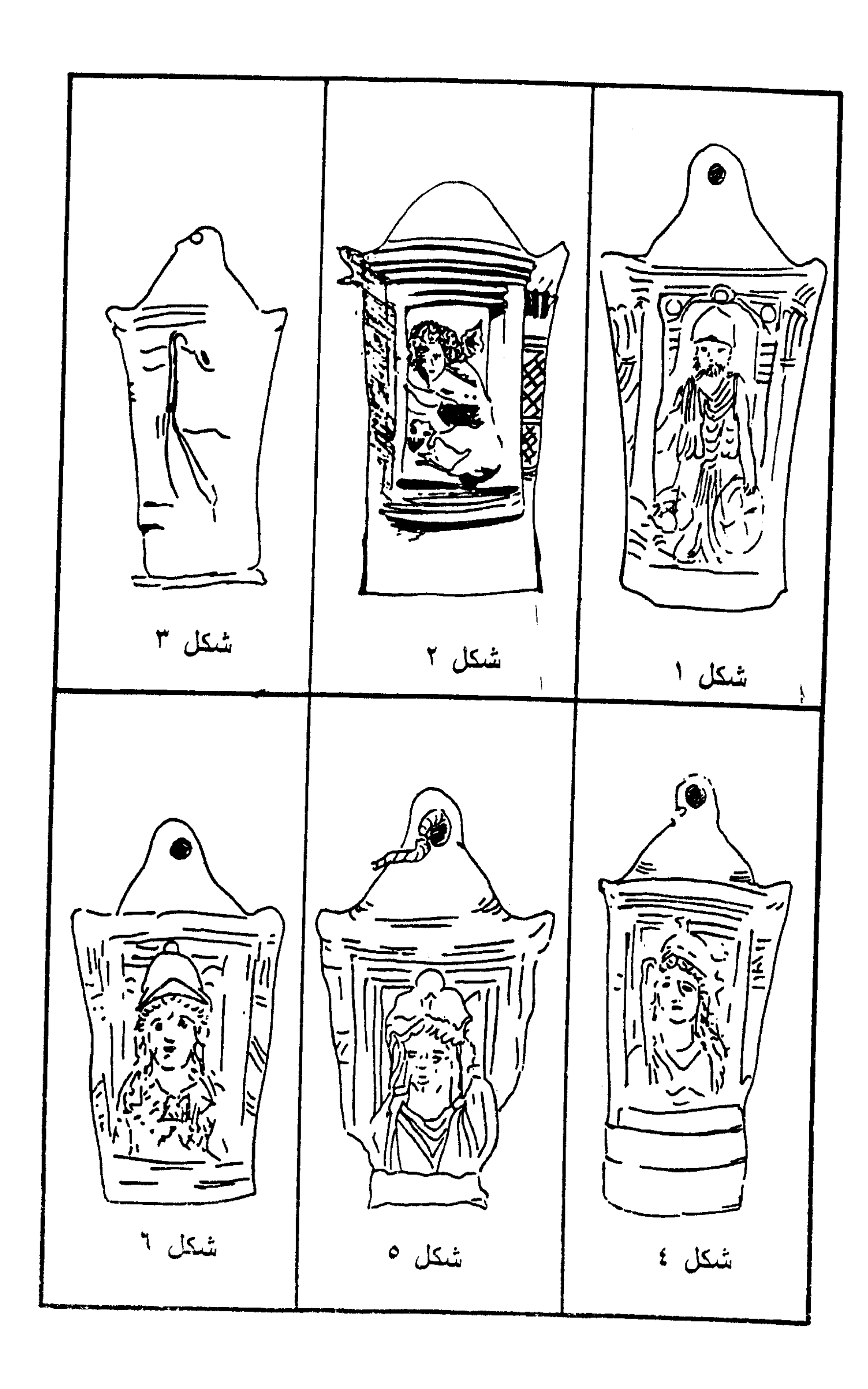
شكل د

شكل جـ


شكل هـ

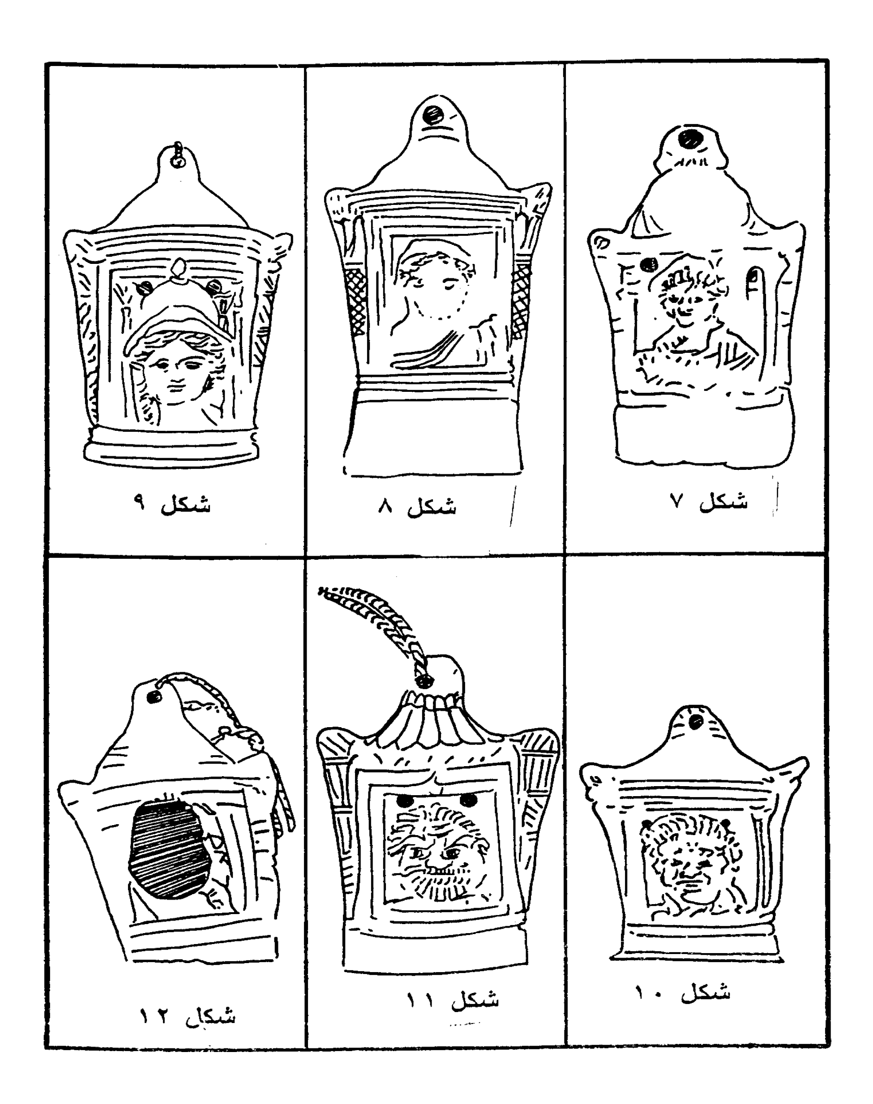

شكل و


شكل ز



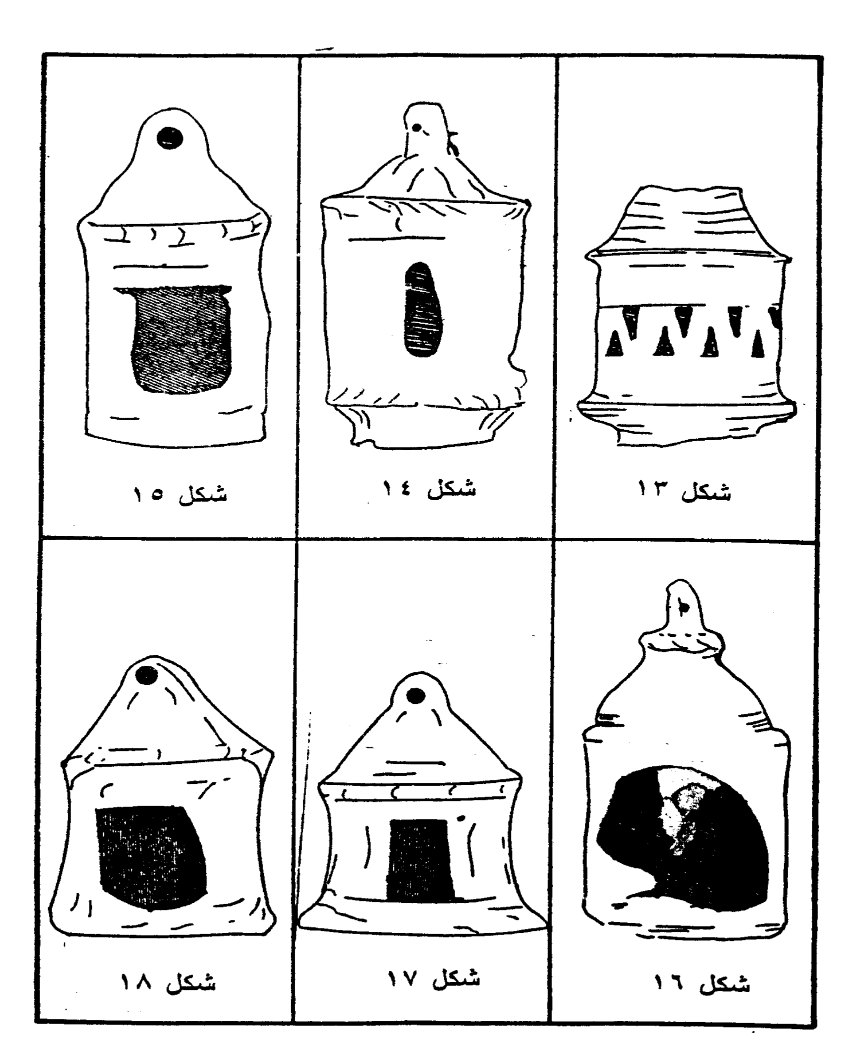
شكل ١   شكل ٢   شكل ٣

شكل ٤   شكل ٥   شكل ٦



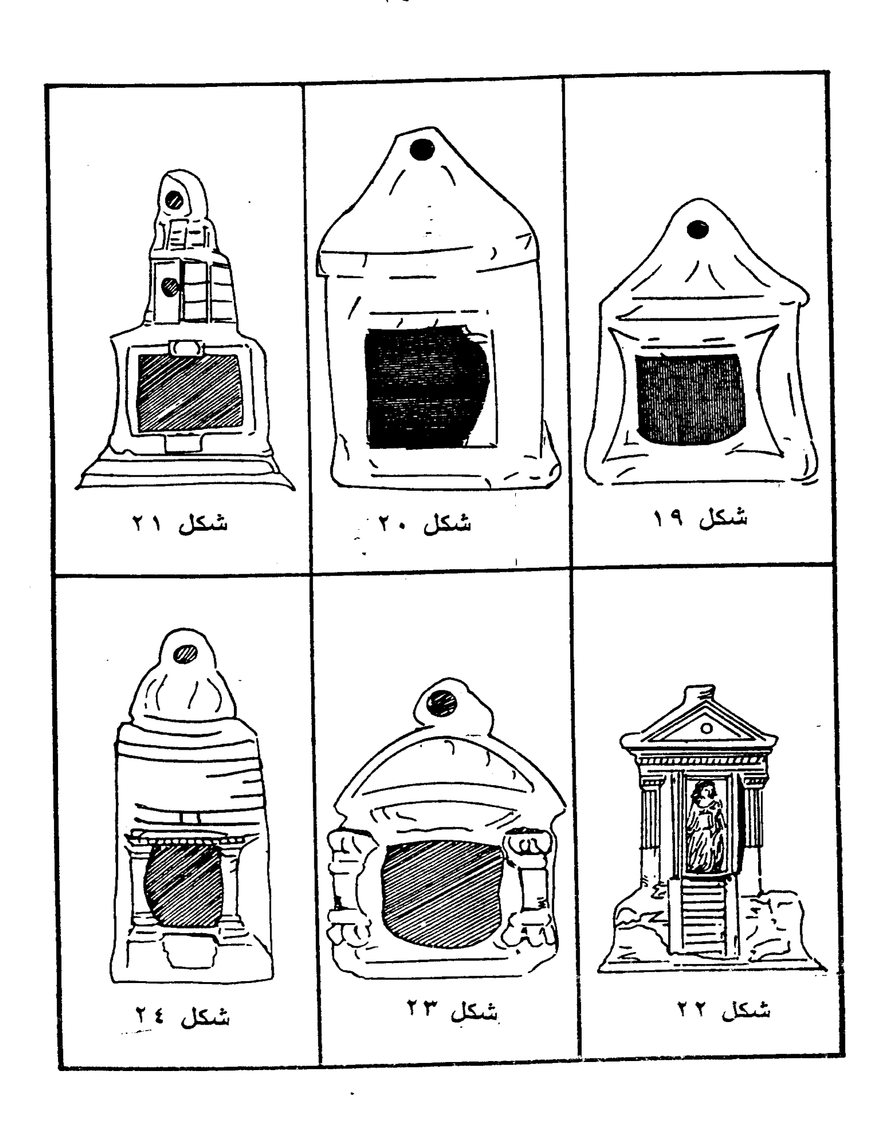
شكل ٧ — شكل ٨ — شكل ٩

شكل ١٠ — شكل ١١ — شكل ١٢



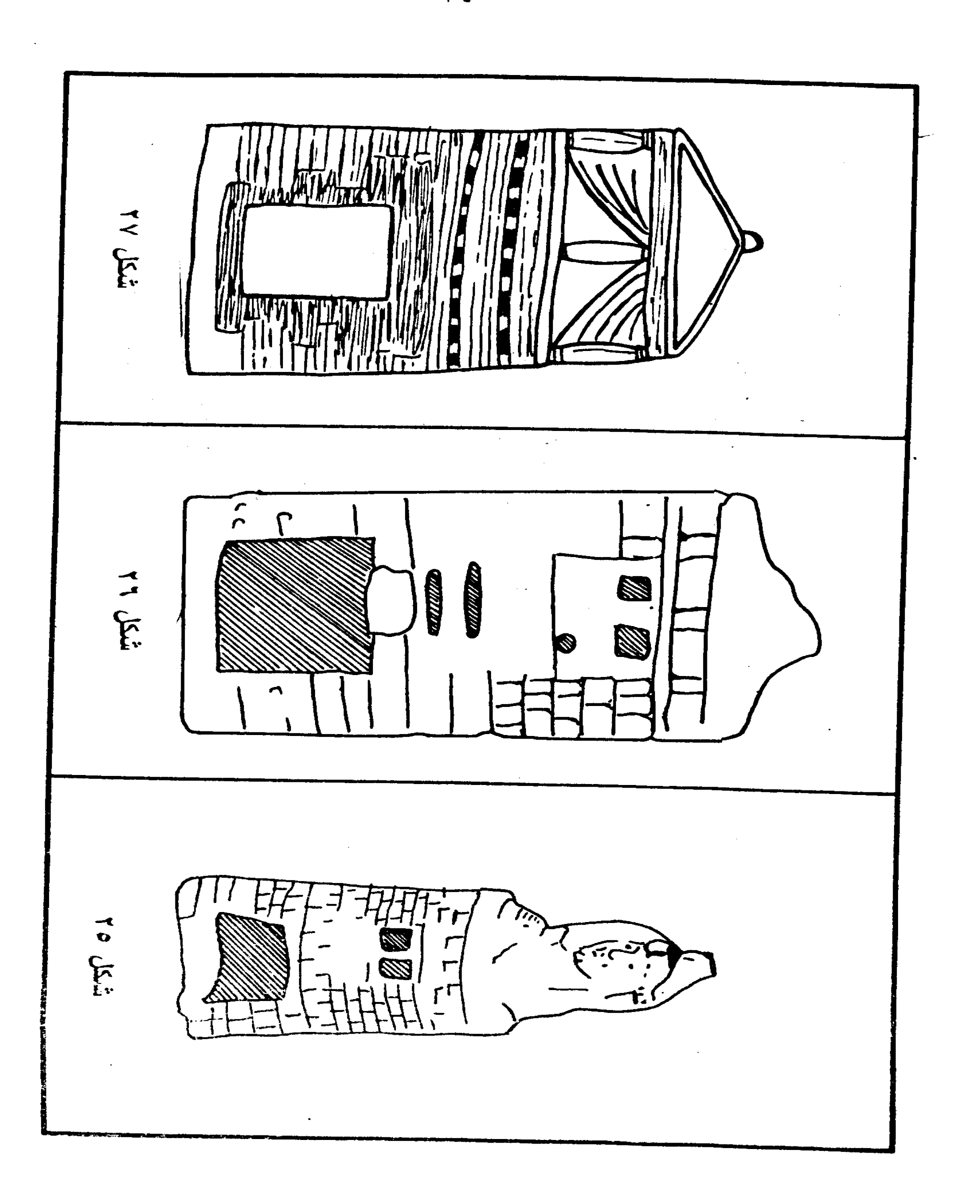
شكل ١٣ — شكل ١٤ — شكل ١٥

شكل ١٦ — شكل ١٧ — شكل ١٨



شكل ١٩ — شكل ٢٠ — شكل ٢١

شكل ٢٢ — شكل ٢٣ — شكل ٢٤



شكل ٢٥

شكل ٢٦

شكل ٢٧

المسارج الرومانية

تقديم

يعتــبر هذا الموضوع من الموضوعات الشائكة التى تستحق الدراسة والــبحث، فرغم أن صناعة المسارج ما هى إلا صناعة بسيطة إلا أنها فن يعكــس الاتجاهات الفنية المعاصرة لها لذا نجد أن المسارج المصرية فى العصــر الــرومانى متــنوعة حيــث أن مصر رغم وقوعها تحت الحكم الــرومانى إلا أنها ظلت لفترة طويلة متأثرة بالفن الهللينستى ويظهر ذلك جلياً فى طرز المسارج حيث نجد أن هناك عدد كبير من الطرز هى عبارة عــن تطور الطرز الهللينستية مع بعض التأثيرات الرومانية وأيضاً نتيجة لمركــز مصر فى العالم القديم فقد تأثرت أيضاً بعدد من الفنون الخارجية مثل فنون آسيا الصغرى ويظهر ذلك أيضاً فى المسارج وحتى فى الطرز الرومانية التى ظهرت بمصر فنلاحظ أنها فى كثير من الأحيان لم تنسخها فقط بل أضافت إليها الكثير وأنتجتها بشكل متميز ولكن بالرغم من رحابة هــذا الموضوع إلا أنه لم يلق العناية الكاملة من العلماء وذلك على الرغم من أن عدد لا بأس به من العلماء قد تعرض لهذا الموضوع ولكن نلاحظ أن معظــم العــلماء قد قام بعمل تصنيف للمسارج الرومانية المصرية من خلال مجموعة معينة من المسارج هى بالتأكيد لا تمثل الطرز المختلفة فى مصر الرومانية.

لذلك فقد كان من الصعب التوفيق بين الطرز المختلفة التى تعرض لها العلماء من خلال مجموعاتهم وأيضاً الطرز الرومانية.

استخدامات المسارج

تعددت مجالات استخدام المسارج وذلك رغم من أنها تقع تحت ثلاثة مجالات رئيسية:

١) إضاءة المنازل الخاصة والمبانى العامة وفى المناسبات.

٢) كنذور وتقدمات فى المعابد.

٣) كجزء من الأثاث الجنائزى.

حيث نجد أن المسارج كانت توضع فى المنازل إما فى حنايا "Niches" فى الحائط أو على دعامات أو تكون معلقة بسلسلة أو حتى فى بعض الأحيان تعلق من المقبض فى مسمار، وفى بعض الأحيان كانت المسارج تصنع مستندة على دعامة حيث كان يوجد على الدعامة فى العادة صورة لأحد الآلهة بالنحت البارز.(١)

ومن خلال ذلك يمكن تصنيف المسارج الموجودة من خلال تقسيمها إلى ثلاث مجموعات:

١- مسارج لها مقبض لتعليقها.

٢- مسارج لها يد لحملها.

٣- مسارج ليس لها يد توضع على الدعامات أو الموائد.

واستخدمت المسارج فى المنازل وخاصة فى غرف النوم ليلاً، وقد قدم لنا كثير من الكُتّاب الرومان أدلة على استخدام المسارج فى المواكب أو فى الإضاءة أثناء الاحتفالات العامة مثل الاحتفال بالنصر حيث ظهر هذا الاستخدام عند كليوباترا وأيضاً فى الاحتفالات بالنصر ليوليوس قيصر وفى عصر الإمبراطور كاليجولا تم عمل عرض مسرحى على ضوء

(١) H.B. Walters, History of Ancient pottery, London, 1905, Vol. II, pp. 395-396.

المســـارج ليلاً، وقد استخدم الإمبراطور سفيروس الإسكندر المسارج فى إضاءة الحمامات.(١)

واســـتخدمت الإضاءة فى المعابد بواسطة المسارج ولكنها لم تستخدم فى الهيكل "alter" وأيضاً كانت المسارج تقدم كنذور للآلهة وقد استخدمت المســـارج فى طقـــوس عبادة الإلهة إيزيس(٢). وعثر على عدد كبير من المســـارج فى المقابر، ونحن نعلم أن عادة وضع المسارج فى المقابر هى عـــادة أسيوية فى الأصل وليست يونانية ولكنها أصبحت شائعة تحت حكم الـــرومان، حيث وضعت بالمقابر مثل الأوعية الفخارية اليونانية والزجاج من أجل استخدام الميت رغم عدم حاجته إليها، كذلك نلاحظ أن بعض هذه المسارج التى وجدت فى المقابر تبدو غير مستعملة والبعض الآخر به آثار للرماد على الفوهة أو فى الأجزاء الأخرى ربما كان ذلك نتيجة لاستخدامها من قبل فى الحياة اليومية أو كنتيجة لاستخدامها لإضاءة المقبرة(٣).

ونلاحـــظ أن هـــناك بعـــض الاستخدامات الأخرى للمسارج ارتبطت بالخـــرافات ولكـــنها غيـــر شائعة مثل التفاؤل والتشاؤم الذى يتحدد حسب الطـــريقة الـــتى تشكل بها المسرجة.وقد وصف "Chrystomos " طريقة كـــانت متـــبعة لاختيار الأسماء للأطفال وذلك عن طريق إطلاق عدد من الأسماء على مجموعة من المسارج التى يتم إضاءتها بعد ذلك ويطلق على الطفل اسم المسرجة التى تطفأ فى النهاية بعد كل المسارج الأخرى(٤).

---

(١) H.B Walters, Catalogue of the Greek & Roman Lamps in the British Museum, London, 1914, p. XIV.

(٢) Walters, History of Ancient pottery, p. 397.

(٣) Walters, Catalogue of the Greek & Rōman Lamps, p. XV.

(٤) H.B Walters, History of Ancient pottery, pp. 397-398.

وأيضـــاً يوجــد بعض الاستخدامات الاستثنائية للمسارج مثل تقديمها كهدية بمناسبة العام الجديد مثل تلك المسارج التى يصور عليها عادة إلهة النصر "Nicke" تحمل درع مكتوب عليه:

(ANNVM NOVVM FAVSTVM FELICEM)

أى عام جديد سعيد متفائل.

ومــن المــتون نعرف أن بعض هذه المسارج وجدت فى المقابر وقد تكون حفظت مع المتوفى كتذكار(١).

الأجزاء الرئيسية للمسرجة (شكل ١)

١-خـــزان الـــزيت أو جسم المسرجة وهو الجزء الذى يحتوى على زيت الاشتعال "infundibulum".

٢-صحن المسرجة "discus" وهو الجزء العلوى الدائرى ويوجد به عادة فتحة لصب الزيت وفى بعض الأحيان تكون مغطاة بغطاء أو سدادة(٢) وفى بعـــض الأحيـــان كـــان يوجد فتحة أخرى صغيرة لم يتفق على الهدف منها. فهى إما لدخول الهواء أو لإدخال نوع من الأبر تستخدم فى ضبط ووضع الفتيل وهذا الجزء هو الذى كان يوجد عليه الرسوم إن وجــدت وفى بعض الأحيان كان صحن المسرجة مزود بإطار أو كتف للمسرجة مزخرف "margo"(٣).

٣- الفوهـــة " nasus" ونلاحـــظ أنه بالرغم من أنه كان يوجد فى العادة فوهـــة واحدة للمسرجة إلا أن عدد الفوهات لم يكن له حدود. فكانت والمســـرجة ذات الفوهـــتين تعرف باسم Σιμνζος أما المسرجة التى

(١) Walters, Catalogue of Greek & Roman Lamps, p. XVI.

(٢) Walters, History of Ancient pottery, p. 3,4.

(٣) Walters, Catalogue of Greek & Roman Lamps, p. XIII.

كان لها أكثر من فوهتين فكانت تعرف باسم πολζμυζος وكان يوجد بالفوهة فتحة لإدخال الفتيل الذى كان يسمى Ελλυχνιον.

٤- المقبض أو يد المسرجة (Ansa ،Manubrium). وكان يمكن الاستغناء عنه[١].

وكان الزيت المستخدم زيت نباتى من نوع ما ويرجح أنه كان زيت النخيل وغالباً ما كان يستعمل أكثر من زيت الزيتون[٢]. أما الفتيل "Ellychnium" فكان يصنع من نبات يسمى "verbascum" أو "Thryallis" وقد استخدم لذلك أيضاً الكتان والبردى، ونجد أنه فى بعض الأحيان كانت المسارج مزودة بنوع ما من مقص الفتائل أو ملقاط لاستخدام وتركيب الفتيل[٣].

صناعة المسارج

عند الحديث عن صناعة المسارج نجد أنه من المناسب التعرض للمراكز التى وجدت بها هذه الصناعة، وفى هذا المجال لا توجد حتى الآن محاولة جادة للتفرقة بين منتجات المناطق المختلفة فى مصر، ويلاحظ أيضاً نقص الأدلة حول مراكز إنتاج المسارج فى مصر الرومانية، لذلك نجد أننا مضطرين للإجابة على هذه النقطة بواسطة الاستدلال عن طريقة ملاحظة بعض المتشابهات أو التركيبات المختلفة، لذلك فإن أكثر مما يمكن

(١) Walters, History of Ancient pottery, p. 395.

(٢) J.W. Hayes, Ancient lamps in the Royal Antario Museum, Rom, 1980, p. 94.

(٣) Walters, Catalogue of Greek & Roman Lamps, p. XIV.

أن نصبوا إليه هو حصر بعض هذه الأماكن أو المناطق بالتقريب.(١) على هذا الأساس يمكن القول بأن أغلبية إنتاج المسارج الرومانية الطراز خاصة تـلك ذات الـنحت الـبارز تركزت فى منطقة دلتا النيل والفيوم والوادى الشـمالى، لكن أمثلة قليلة منها أتت من الجنوب حيث أن هناك أدلة مؤكدة عـلى أن المسـارج ذات الطـرز الرومانى الصرف لم تنتشر فى مصر بعكـس انتشار المسارج المتطورة من الأشكال الهللينستية(٢). ومن المؤكد أن الإسـكندرية كـانت من أكبر مراكز إنتاج المسارج فى مصر ونلاحظ أيضاً أن إنتاج الإسكندرية من المسارج مختلف تماماً عن إنتاج مصر حيث تأثـرها بـبعض الـثقافات والفنون الخارجية(٣). أما المسارج ذات الطبقة الحمراء اللامعة فربما تكون قد تم إنتاجها فى الفيوم ونجد أن قليل فقط من هـذه المسارج الموجودة بالمتاحف الآن يعرف بالتحديد مكان صناعتها فقد نشـر بـترى ثلاثـة أمثـلة يعـتقد أنها أتت من الفيوم كما نشر كوفمان (Kaufmann) أثنين من هذا النوع يعتقد أيضاً أنها من نفس المكان، وقد عـثر أيضـاً على مسرجة من هذا النوع فى أكسيرينخوس، وأخرى من نقـراطيس. أمـا بعـض المسارج الجيدة ذات الطبقة السوداء اللامعة فى مجموعـة بيـانكى ربما تكون من فترة مبكرة وهى غالباً ما صُنعت فى منطقة الدلتا(٤). أيضاً هناك بعض المناطق التى عثر بها على عدد كبير من

(١) Hayes, op. cit., p. 93.

(٢) Louise A. Shier, Terracotta Lamps from Karanis, (Egypt), Michigan, 1906, p. 33.

(٣) Hayes, op. cit., p. 93.

(٤) Shier, op. cit., p. 31.

المســـارج مـــثل أهناســـيا(١) وكـــرانيس وأغلبها طرز متأخرة(٢). وأغلبية المســـارج الـــتى اكتشفت بها من طرز متأخرة بينما الطرز الرومانية هى الأكـــثر شيوعا فى المكتشفات التى عثر عليها فى ترتونس وتظهر بأعداد قليلة فى السويس(٣).

ومـــن المهـــم فى مجال صناعة المسارج أن نتعرف على المادة التى صنعت منها المسارج ألا وهى الطين.

وعـــند محاولتـــنا التعرف على هذه المادة نجد أنها تنقسم إلى قسمين نظراً إلى طبيعة مصر الجغرافية:

أ- **طبيعة الأراضى الزراعية**: ويحتوى على مقدار كبير من المواد العضـــوية ومركبات الحديد مع كمية من الرمال ويتدرج لونه مـــن الـــوردى الكريم والبنى المحمر والأحمر والرصاصى الداكـــن والمـــائل إلى الســـمرة(٤)، وعندما يجف يصبح لونه ضارباً إلى الحمرة الداكنة فإذا تمت عملية الحرق يتحول إلى الـــلون البنى أو الأحمر وهذا النوع من الطين ينتشر فى كافة مناطق الدلتا ووادى النيل(٥).

(١) Ibidem.

(٢) F. Petrie, Roman Ehnasia, 1905, p. 4.

(٣) عـــزت قادوس، المسارج الرومانية فى القرن الأول الميلادى، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ٢١١.

(٤) Shier, op. cit., p. 30-31.

(٥) عزت قادوس، المرجع السابق، ص ٢٢١.

ب- **طـبيعة الأراضى الصحراوية**: وهو أصفر برتقالى ويتراوح بيـن البنى المصفر والبرتقالى[١] ولذلك يكون لونه فاتحاً عند الحرق وهو ينتشر فى المناطق الصحراوية[٢].

الـنقطة الثالـثة والأخيرة التى سوف أتعرض لها فى مجال صناعة المسارج هى التكنيك الذى استخدم فى هذه الصناعة حيث يلاحظ أن الأمثلة الـبدائية الأولى الغير مزخرفة صنعت عن طريق عجلة الفخرانى، وهذه المسارج ذات جسم مستدير ذو جوانب مستقيمة وشريط دائرى بارز حول الحافـة الخارجية لأعلى المسرجة، والفوهة ذات نهاية غير مستقيمة. ومن الممكـن أن نجـد عـلى هـذا النوع من المسارج زخارف محفورة، أما الموضـوعات البارزة فتحتاج إلى تكنيك أخر فى الصناعة حيث يتم عادة تشكيلها عن طريق اليد[٣].

ونلاحظ أنه بداية من القرن الأول ق.م كان يتم صناعة المسارج غالباً عـن طريق القوالب (شكل ٢). ومن أهم الأمثلة على ذلك مجموعة طابية صـالح بالإسكندرية التى ترجع إلى القرن الأول الميلادى[٤] وهذه القوالب أمـا مـن الـتراكوتا أو البلاستر ومكونة من جزئين يتم تركيبهم معاً عن طريق وجود ثقب غائر فى أحد الجزئية وأيضاً وجود جزء بارز فى الجزء الأخير فى نفس المكان يشبه اللسان، فيتم وصل الجزئين عن طريق إدخال اللسان فى الثقب، وهذا يفسر فى نظر بعض الكتاب وجود نتوءات ظاهرة لاحقـاً فى بعض أشكال المسارج. ومن المعروف أن القالب السفلى يمثل

---

(١) Hays, op. cit., pp. 93-94.

(٢) عزت قادوس، نفس المرجع السابق.

(٣) Shier, op. cit., p. 31.

(٤) عزت قادوس، المرجع السابق، ص٢.

جســـم المســـرجة بينما القالب العلوى يمثل صحن المسرجة المزخرفة وقد كـــان يـــتم وضــــع حرف واحد على جزئى القالب لتمييزهم عن الأجزاء الأخرى للقوالب لتجنب الخطأ أو الخلط بين منتجات عدد من العمال. وقد كـــان الصـــانع يقوم بتسوية الطمى فى القالب مستخدماً الأصابع ثم يجمع جزئى القالب والطمى لا يزال مبتلاً.... ثم ينزع القالب عن الطمى ويقوم بعمل الثقب الخاص بصب الزيت، ونلاحظ وجود ثقب فى بعض المسارج يعـــتقد أنه للملقاط الذى يتم استخراج القتيل به، ولكن من المرجح أنه كان مـــن أجـــل قطعة الخشب التى تثبت جزئى القالب حتى يتم لصق الجزئين معـــاً، وكـــان عادة يتم تغطيته وإغلاقه قبل عملية الحرق، أيضاً كان يتم وضـــع الطبقة اللامعة ــ إن وجدت ــ بعد جفاف الطمى وقبل الحرق(١). وهـــذه الطبقة اللامعة ذات نوعين إما طبقة حمراء لامعة أو أحمر برتقالى وإما سوداء لامعة وهى إما تغطى المسرجة كلها وأيضاً القاعدة، أو تغطى المسرجة كلها ما عدا القاعدة وهذا الاختلاف فى معالجة القاعدة ربما يمثل اخـــتلافاً فى الأسلوب الفنى لاستخدام الطبقة اللامعة بين مركزين لصناعة المســـارج وهذه الطبقة تتطلب درجة حرارة معتدلة(٢) ويتم حرق المسارج بكميـــات كـــبيرة توضـــع تقريـــباً مع بعضها أو فوق بعضها فى الأفران (شكل ٣).

---

(١) Walters, Catalogue of the Greek & Roman lamps, p. XVII.

(٢) Shier, op. cit., p. 31.

تصنيف المسارج الرومانية فى مصر

بالرغم من وقوع مصر تحت سيطرة الإمبراطورية الرومانية فقد كـــانت ولاية ذات طابع خاص فهى لا تزال واقعة تحت تأثير الثقافة والفن الإغريقى إلى جانب الحضارة والفن القومى ولكن بالطبع فقد تأثرت مصر بالفن الرومانى ولكن بشكل تدريجى.

بالنسبة للمسارج الرومانية من الفترة الإمبراطورية يلاحظ أنها لم تأخذ حقهـــا من الدراسة العلمية والتصنيف، وآخر من كتب فى هذا المجال هو "D.M. Bailey"(١) الذى حقق خطوة أكبر عن سابقيه.

وقـــد جعـــل الأســـاس فى تصنيف للمسارج شكل الفوهة وذلك لسبب واضـــح وهـــو أن اليد أن أزيلت فإن شكل المسرجة لن يتأثر كما لو كان الجزء المفقود هو الفوهة.

وباتـــباع خـــط Bailey بعيـــدا عن الأشكال الغير تقليدية والمسارج المصـــنوعة عـــلى شكل أشخاص، يمكننا الحصول على أربع مجموعات رئيســـية وهى كافيـــة لتتضـــمن كـــل المسارج التى ظهرت فى الولايات الرومانية المختلفة وهى:

١- مســـارج لها فوهة مستديرة أو أكثر من فوهة، يحدها من كل جـــانب حـــلزون Volute، وكان العدد المعتاد للفوهات هو واحـــد ولكـــن يمكـــن أن نجد بعض المسارج لها اثنين من الفوهات، وهذا الشكل يرجع إلى القرن الأول ق.م وهذا النوع يمكن زخرفته من أعلى بجميع أنواع الموضوعات، اليد — إن وجدت — تكون عادة على شكل هلال.

(١) D.M. Bailey, A Catalogue of the Lamps in the British Museum, London, 1980.

٢- مسارج لها نفس الشكل السابق ولكن باختلاف واحد وهو إن الفوهة تنتهى على شكل زاوية منفرجة وهذا الشكل لا يحتمل أكثر من فوهة واحدة عادية ليس لها يد[١].

٣- المسارج من هذا النوع صغيرة ولكن ذات شكل مميز - حيث تكـاد تكون خالية من الزخارف ولكن عادة عليها اسم صانع الفخـار من أسفل وهى ذات شكل إنسيابى وربما تكون تقليد للمسـارج البرونزية. وأهم ما يميز هذا النوع منطقة المركز الغائر، التى عادة ما يكون عليها قناع مضحك أو يلتف حولها حافـة بـارزة ويخرج منها مجرى ضحل يصل إلى الفوهة الطويلة المستطيلة. وهذا النوع يؤرخ بالقرن الأول الميلادى وقـد وجد بعضها مع عمله من عصر أوغسطس وقد وجدت نماذج منها فى بومبى.

وهذه المسارج مصنوعة من الطين الأحمر وغير مغطاة لامعة وليس لها يد وعلى الجانبين نجد ما يشبه العقد البارز وهى إما لتخفى مكان ربط جـزئى القالب أو لتعلق منها بسلسلة وقد وجد هذا النوع من المسارج فى كل أجزاء الإمبراطورية ولكن يكثر فى جنوب روما[٢].

٤- المسـارج من هذه المجموعة لها فوهة صغيرة لا تكاد تُرى وتكـون بـارزة عـن حافة المسرجة وهى نصف مستديرة ومحـددة بدقـة وفى بعض الأوقات يوجد بها خط محفور أو دائـرة حول مركز المسرجة. وهناك مسارج توضح تطوراً

---

(١) Walters, History of Ancient pottery, p. 400.

(٢) Walters, Catalogue of Greek & Roman Lamps, p. XXV.

متأخراً بالفوهة المحددة بدقة[١]. وعادة تكون الزخرفة على هذا النوع من المسارج ملتفة حول المسرجة فيما يشبه الدائرة وهى عادة عبارة عن إكليل من الزهور.

معظم هذه المسارج خاصة تلك التى وجدت فى بلاد اليونان ليس لها يد وهذا النوع من المسارج يؤرخ من عصر تراجان فصاعداً[٢].

بعض المسارج الكبيرة التى تنتمى إلى المجموعة الأولى ــ خاصة تلك التى لها أكثر من فوهة ــ لها جزء بارز عمودى مسطح متصل بأعلى اليد المثلثة الزوايا أو التى تأخذ شكل الهلال (شكل ١٢) وهذه اليد عادة مزخرفة بأشكال آدمية بارزة إما أشكال كاملة أو نصفية أو أشكال بسيطة مثل زوج من الدرافيل أو ورقة نبات. والموضوعات الآدمية عادة تكون شبيهة بالأشكال المصرية، مثل حربوقراط وسيرابيس وأوزوريس وهليوس، وفى بعض الأحيان وفى حالات قليلة يستبدل هذا الموضوع بشكل نصفى أو حتى بمنظر لسيرابيس المتوج جالساً فى حنية[٣]. لكن معظم الأيدى ــ إذا وجدت ــ تكون ذات شكل بسيط إما على شكل دائرى مثل الخاتم محززة بخطوط متوازية أو شكل صليب ثم عمل فتحة فى منتصفه.

هناك أيضاً المسارج التى صنعت كلياً أو جزئياً على شكل آدمى أو رأس أو حيوان وما إلى ذلك، فى بعض الحالات يكون الجزء العلوى discus فقط هو الذى يأخذ شكل قناع مسرحى أو مضحك، ومن الأشخاص المعروفين اللذين شكلت على المسارج صورهم أرتميس

---

(١) Ibidem.

(٢) Walters, History of Ancient pottery. P. 401.

(٣) Walters, Catalogue of the Greek & Roman Lamps, p. XXVI.

وإيروس ومختلف الحيوانات والأكثر شعبية هى رأس زيوس وآمون وبان والــزنوج والحيوانات مثل الطيور والثيران والقواقع الحلزونية والضفادع، والشــكل المفضل هو المسرجة على شكل قدم. ونجد أنه فى المسارج التى تأخذ شكل الرأس عادة تشكل اللحية الفوهة والفتحة التى تملئ بها المسرجة تكــون فى الجبهة أما المسارج التى تأخذ شكل القدم فيشكل الإصبع الكبير الفوهة(١). من خلال ذلك نلاحظ أن مصر قد أثرت فى المسارج الرومانية فى الولايات المختلفة خاصة بالنسبة للأشكال الزخرفية، ولكن السؤال: هل تأثرت مصر بالمسارج الرومانية؟

من الطبيعى أن تكون مصر قد تأثرت بطرز المسارج الرومانية ولكن ذلــك حــدث بطريقة تدريجية لذلك نلاحظ أن الطرز والأنواع السابقة قد وجــدت فى مصـــر ولكـــن فى بعـــض الأحيان مع بعض الإضافات أو الــتحويرات ونلاحــظ أن المســـارج المصرية تتميز بأنها كانت تميل إلى الصـــغر نسبياً وبجسم عميق بالمقارنة مع المسارج الرومانية من الأماكن الأخـــرى، كمـــا أن فتحة الزيت وفتحة الفتيل غالباً ما كانت صغيرة مما يرجح أن كانت هناك حاجة إلى الاقتصاد(٢). وعادة كان هناك شريط أعلى اليـــد وعندما تكون المسرجة جيدة الصنع فإن ذلك الشريط يكون مزدوجاً، حيث يُرى من الجانب إحداهما أعلى من الآخر. وهذا الشكل ربما أُخذ من المسارج المعدنية ولم يكن معروفاً فى الأماكن الأخرى. الخطوط المحفورة كانت عادة توجد على الجزء السفلى والعلوى من اليد(٣) وهناك صفة أخرى

---

(١) Walters, History of Ancient pottery, pp. 402- 403.

(٢) Hayes, op. cit., p. 44.

(٣) Shier, op. cit., p. 35.

شـــائعة وهى وجود حافة واضحة عند وصلة القالب، وهذه الحافة قد تكون من بروزات زخرفية تحيط باليد والفوهة[١].

كـــانت المســـارج المصرية ذات فوهات مختلفة ويلاحظ أن الحلزون المزدوج لم يكن شائعاً إلا فى المسارج الكبيرة ذات الفوهتين. وقد انتشرت فى مصـــر الفوهـــة على شكل قلب ذو شكل لولبى عند قاعدة الفوهة، هذه الفوهة توجد على المسارج الإيطالية وربما تكون تطوراً للفوهة التى يوجد عـــلى جانـــبها حلزون وهى التى وجدت فى الأنواع المبكرة وحتى شكل اللولب تقلص إلى مجرد ثلاث نقاط بارزة فى صف واحد عند قاعدة الفوهة بحيث تكون النقطة المركزية عند منتصف القلب[٢].

أمـــا بالنســـبة لصحن المسرجة فإن الصانع المصرى قد نقل الأشكال التقـــليدية القديمة من المسارج المستوردة ومن الأعمال الفنية المعروفة فى هذا الوقت خصوصاً تماثيل الآلهة المصرية.

وكانت قاعدة المسارج المصرية تتميز بدائرة محفورة كما فى مسارج كورنـــثة، لكـــن بعض المسارج المصرية كان لها قاعدة خلفية خصوصاً المســـارج ذات الحجـــم الصغير، وعلى القاعدة نجد سنابل القمح أو سعف الـــنخيل بشـــكل فـــردى أو مركب وأيضاً نجد دوائر ونقط وشكل قدم[٣]. ويظهر على بعض المسارج ختم الصانع الذى كان عادة باللغة اليونانية أما الأخـــتام والتوقيعات اللاتينية فقد وضعت على المسارج المصرية فى فترة زمـــنية مـــتقدمة مـــن عصر الإمبراطور أغسطس أو عصر الإمبراطور تيبريوس.

---

(١) Hayes, op. cit., p. 94.

(٢) Hayes. op. cit., p. 94.

(٣) Shier, op. cit., pp. 35-36.

وكــان التأثير الرئيسى الرومانى على المسارج المصرية واضحاً فى شكل النسخ المباشرة واليد الإضافية المختلفة فى المسارج الكبيرة وفى فترة متأخرة نوعاً كان هناك أيضاً تأثيرات من آسيا الصغرى، كما أن عدد من المســـارج المصـــرية الـــتى لها معالجة خاصة للفوهة توجد على مسارج كورنثة، كما أن بعض المسارج من قبرص والتى لها حلزون والتى ترجع إلى أواخـــر القرن الأول تظهر أيضاً فى نسخ من مصر[١]. من خلال ذلك نجـــد أن مصر وقعت تحت تأثر ثقافات مختلفة مما أدى إلى وجود أنواع وطرز مختلفة من المسارج.

وقد قام عدد كبير من العلماء بدراسة المسارج الرومانية فى مصر منهم: Loeschcke,[٢] Broneer[٣] Hayes,[٤] Petrie,[٥] Shier,[٦] Bailey [٧]

وقـــد قـــام كـــل مـــنهم بوضع تصنيف لهذه المسارج ومن خلال هذه الدراســـات يمكنـــنا وضـــع تصنيف للمسارج الرومانية فى مصر وأيضاً تقسميها إلى ثلاث مجموعات رئيسية:

أولاً: المســـارج الانـــتقالية: وهى المسارج التى تحمل عناصر هللينستية ورومانية.

---

(١) Hayes, op. cit., p. 94.

(٢) S. Loeschcke, Lampen aus Vindonissa, Zürich, 1919.

(٣) O. Broneer, Corinth IV, II, Terracotta Lamps, Harvard, 1930.

(٤) Hayes, op. cit.

(٥) Petrie, op. cit.

(٦) Shier, op. cit.

(٧) Bailey, op. cit.

ثانياً: المسارج الرومانية ذات الرسومات البارزة.

ثالثاً: المسارج الرومانية المتأخرة.

أولاً: المسارج الانتقالية

هذه المجموعة من المسارج تشتمل على عدد من الطرز التى لا تزال تحمل عناصر هللينستية إلى جانب العناصر الرومانية، هذه الطرز هى:

١) مسارج ذات جسم بشكل وعاء وفوهة طويلة (شكل ٧-٨)

هذه المسارج ذات فوهة طويلة ولكن ليست إسطوانية كما هو معروف فى المسارج الهللينستية،وإنما جسم المسرجة بشكل وعاء مثل المسارج الرومانية التى ترجع إلى القرن الأول الميلادى وهى تتبع المجموعة الثالثة حسب تصنيف "Fink"[١].

حيث نجد صحن المسرجة خالى من الزخارف وأصبحت مساحته أكبر مما كان فى المسارج الهللينستية وأيضاً أصبحت فتحة الزيت أصغر ونجد على الفوهة زخرفة سعف النخيل وعلى كتف المسرجة زخرفة البيضة واللسان، ولقد كانت تلك المسارج شائعة على المسارج الهللينستية لكن مع اختلاف شكل اللسان الذى أصبح يمتد بشكل أشعة تصل إلى نهاية الكتف[٢].

قاعدة هذه المسارج مسطحة محددة بدائرة محفورة فقط ولكن قليل من هذه المسارج كانت القاعدة بشكل حلقة دائرية.

وكثيراً منها محفور على قاعدتها علامة المصنع بالإضافة إلى فروع النخيل أما واحدة أو اثنين أو ثلاثة معاً أو تركيبة من فروع النخيل

---

(١) Shier, op. cit., pp. 30-31.

(٢) A. Osborne, Lychnos et Lucerna, Alexandria, 1924, p. 9.

والأزهـــار وأيضاً بعض الحروف اليونانية مثل A أو X أو KA وبعض الأســـماء وقـــد عـــثر على مثال واحد من هذا النوع من كرانيس وترجع المسرجة إلى أواخر القرن الثالث ومحفوظة الآن بـــ "Kelsey Museum of Archaealogy" مـــن الطين الأحمر عليها طبقة لامعة ويلاحظ على القاعدة علامة الصانع وهذا النوع نادر فى مجموعة الفيوم وشائع بمسارج الدلـــتا وأحصـــى حوالى تسعة وتسعين مثال فى مخازن المتحف اليونانى الـــرومانى وقد نشر Osborne مثالاً لذلك النوع فى كتابه عن بدايات هذا الـــنوع ورغم أن نوعية الطين المستخدم فى هذه المسارج قد تنوع إلا أن التصـــميم الأساسى استمر كما هو بالنسبة لزخرفة الأشعة التى تزين كتف المســـرجة واختـــلفت مســـرجة كـــرانيس حيث أن زخارفها تحمل الطابع الكلاسيكى.

٢) مسارج ذات جسم مستدير كبير وفوهة قصيرة (شكل ٩)

تـــلك المســـارج جسمها مستدير ذو جوانب مستقيمة وقاعدتها مرتفعة وليـــس بهـــا نقـــوش قطرها يتراوح بين ٧,٩: ٩-١١سم وفوهتها قصيرة ومنفصـــلة عن جسم الإناء ونهايتها غير مستقيمة بجوانب منحنية والفوهة مســـتديرة وبعضـــها مثلث به زخرفة الأقواس وأعلاها مقعر بكتف مرتفع بخطوط بارزة بسيطة مزخرفة بالبيضة واللسان أو عظام أسماك.

ومركـــز المسرجة متسع ومسطح من أربع إلى ثمانى فتحات صغيرة موجـــودة حـــول فتحة الزيت المركزية وتلك الفتحات أضيفت إلى صحن المسرجة للتأكد أن الزيت قد تسرب للمسرجة(١).

(١) Shier. op. cit.. p.31.

صحن المسرجة يخلو من الزخارف وقد نشر Petrie [١] أمثلة منها، الكـثير مـنها زخرف بالزهور ذات ثماني ورقات وتلك الورقات موجودة بالتبادل مع فتحات صغيرة مثال على ذلك مجموعة متاحف Kelsey التى ترجع إلى منتصف القرن الثانى وبداية الثالث الميلادى وهى بالحجم العادى قطـرها ٨,٦سم ونهاية الفوهة مثلث الشكل وعلى كتف المسرجة زخرفة العروة وعلى صحنها زخرفة الزهرة ذات تسعة ورقات تتفرع من المركز بالتبادل مع فتحات صغيرة[٢].

وأمثلة قليلة بدوائر بارزة متداخلة نجدها حول مركز فتحة الزيت مثل مجموعة Petrie وعادةً لها يد عريضة ذات خطوط واسعة محفورة، وتلك اليـد مثبـتة فى المسرجة بزاوية ٩٠° من الفوهة بدلاً من أن تكون على العكس منها. وأحياناً زُخرف الشريط المركزى بخطوط متقاطعة أو زخرفة عظـم السمكة أو الخرزة أو البيضة.... هذه المسارج مصنوعة من الطين ذات لـون أحمر أو بنى فاتح مغطى فيما عدا القاعدة بطبقة حمراء لامعة. وأخـرى مـن طين لونه رصاصى داكن مغطى بطبقة سوداء لامعة وهذا النوع غير شائع فى مصر أى أنه أتى من خارج مصر ويرجع أصله إلى أواخـر القرن الأول ق.م حين بدأت المسارج الرومانية ذات النحت البارز فى الظهـور[٣] وبعض تلك المسارج كان لها بروزات جانبية وهى ترجع إلى القرن الثالث الميلادى، ومحفوظة بمتحف Antario.

---

(١) Petrie, Roman Ehnasya, p.7.

(٢) Ibid: p. 31.

(٣) Ibid., p.7.

٣) مسارج ذات جسم دائرى وفوهة عريضة (شكل ٩)

هـــذا الـــنوع مـــن المسَارَج غير عادى له فوهة عريضة طويلة على جانـــبها حلزون ثنائى وصنفها Broneer تحت رقم XXI ولدينا مسرجة مـــن هذا النوع ضمن مجموعة كرانيس مؤرخة نهاية القرن الثالث وتوجد بمتحف Kelsey ، وتلك المسرجة لها يد خلفية بها خطوط محفورة ككثير مـــن المســـارج الرومانية وجسم المسرجة مستدير وكتفها مربع وحجمها أصغر والجزء السفلى مفقود ويمكننا وضع هذا النوع تحت Type.D فى تصنيف (Bailey)(١).

٤) مسارج ذات جسم مستدير

وهـــذا النوع ذو جسم دائرى وفوهة طويلة يظهر على جانبها حلزون وهى التى قام Petrie بتصنيفها باسم Round-body وليست مزخرفة فيما عدا بروزات قليلة وترجع إلى القرن الرابع الميلادى وأطلق عليها Petrie اسم Shouldered Lamps والتى تختلف عن النوع السابق بوجود عقدتين على الجانبين وهذا النوع ذات طابع كلاسيكى وترجع نماذج هذا النوع كلها تقريباً إلى عهد قنسطنطين(٢)

والفوهـــة فى هـــذا الـــنوع أما أن تكون طويلة ذات طرف دائرى أو مستديرة أو فى بعض الأحيان تكون قصيرة ذات طرف مثلث(٣).

---

(١) Bailey, op. cit., pp. 199-200.

(٢) Petrie, op. cit.,p.8.

(٣) F. W. Robins, The Story of Lamps, London, 1939, p. 68.

٥) مسارج ذات يد منحنية التى تنتهى بشكل رأسى

وهى تقليد للمسارج البرونزية من مادة الفخار وهذا النوع له جسم طويــل كمــثرى الشــكل وذو فوهة تنتهى بشكل كاس زهرة يحيط بأعلى المسرجة شريط مسطح مرتفع ويصل إلى الفوهة.

وأحياناً نجد القاعدة بشكل حلقة مرتفعة. واليد عادة ذات مقطع دائرى نحــتت فى ظهــر المسرجة وتنتهى بكأس زهرة ذات أربع ورقات يخرج منها رأس أسد أو نمر أو حصان أو ديك أو بجعة.

والمسارج البرونزية من هذا النوع كانت تستخدم على الأقل فى القرن الأول حيث انتشر فى العالم الرومانى واستمر استعمالها لفترة طويلة لكنها لــم تكن منتشرة بالنسبة للأنواع المصنوعة من التراكوتا ربما لأن اليد لم تكن عملية من تلك المادة. وقد قام Loeschcke بنشر مسرجة كاملة من هذا النوع ولكن هذا النوع كان معروف بشكل واسع من خلال أجزاء غير كاملة(١).

وقــد عــثر فى كرانيس على مسرجة من هذا النوع تمثل رأس أسد تخــرج من كأس زهرة ذات أربع ورقات وتلك المسرجة ترجع إلى نهاية القرن الثالث الميلادى(٢).

ولدينا مثال آخر من هذا النوع من متحف Ontario وهى ترجع إلى أوائــل القــرن الثانى الميلادى وهى عبارة عن يد بشكل رأس حصان من الطيــنة الصــفراء ورأس الحصان تلتف إلى الداخل جهة جسم المسرجة المفقــود وبيــن الرأس والجزء الخالى من الزخرفة نجد ما يشبه الطوق(٣)

(١) Shier, op. cit., p. 32.

(٢) Shier, op. cit., p. 114.

(٣) Hayes, op. cit., p. 100.

وعلى أى حال فإن هذه المسارج جاءت ضمن مسارج المرحلة الانتقالية أكثر منها ضمن المسارج الرومانية المتطورة بسبب الفوهات الطويلة والشكل العام للمسرجة[١].

ثانياً: المسارج الرومانية ذات الرسومات البارزة

تتميز المسارج الرومانية ذات الرسومات البارزة بتغير فى كتف المسرجة الذى أصبح أكبر من المسارج الهللينستية ويظهر عليه زخارف بسيطة ومناظر متقنة وأصبح صانع المسرجة يُظهر قدرة فنية فائقة فيصور مناظر للآلهة والشخصيات الأسطورية والمحاربين، أيضاً حيوانات وطيور ورسومات نباتية وعناقيد العنب والمبانى وتنوع كبير من مناظر الحياة اليومية.

فى مصر كانت هناك أشكال شائعة للآلهة مصرية مثال سيرابيس وإيزيس، وبعض المسارج الرومانية كان عليها علامة ختم الصانع على القاعدة ورغم ظهور الأسماء على المسارج فى اليونان وإيطاليا، إلا أن ذلك لم يكن شائعاً فى مصر حيث نجد على القاعدة عادة حفر يمثل فرع نخيل أو زخرفة نباتية أو دوائر متداخلة ونقط بارزة وقد تم تقليد المسارج الرومانية فى مصر لفترة طويلة[٢].

ولدينا أمثلة جيدة من المسارج الرومانية ذات النحت البارز فى منطقة الدلتا والفيوم والوادى الشمالى للنيل، لكن القليل من الأمثلة جاء من الجنوب.

---

(١) Shier, op.cit., p.32.

(٢) Ibidem. pp. 32-33.

ومـــن الملاحـــظ أن المسارج ذات الطرز الرومانية لم تنتشر أبدا فى مصـــر مـــثل المسارج التى تطورت عن الأشكال الهللينستية(١)، ومن أهم طرز هذا النوع:

١) مسارج ذات وصلة (يد إضافية) مزخرفة على اليد (شكل ١١)

تتمشى مسارج هذا النوع مع تصنيف Broneer رقم XXI ويمكن مقارنتها أيضاً بطراز Vindonissa III لدى Loeschcke وأيضاً بطراز TypeD عند Bailey(٢).

وهى أول مجموعـــة مـــن المسارج الرومانية المتطورة تماماً ويرجع تاريخ تلك المسارج من كورنثة للنصف الثانى من القرن الأول ق.م وحتى القـــرن الأول الميـــلادى، ويعتقد أن هذا النوع نشأ فى إيطاليا واستمر فى مصـــر لفترة طويلة وفى كرانيس نجد أن هذه الأمثلة من هذا النوع استمر استعمالها حتى أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع الميلادى(٣).

وقـــد أشـــار Broneer إلى أن هـــذا النوع هو تقليد لبعض المسارج الـــبرونزية وأهم ما يميز هذه المسارج هو الوصلة الزخرفة فوق يد حلقية وهـــذه الوصـــلة كانت عادة مثلثة أو بشكل هلال أو ورقة شجر تنقسم إلى نصفين لكن الأشكال الأخرى بما فيها سعف نخيل كانت تستخدم أحياناً(٤).

وشاعت اليد المثلثة الشكل فى مصر حتى أن Petrie أطلق عليها اسم مسارج الدلتا.

---

(١) Ibidem, p. 200.

(٢) Bailey, op. cit., p.200.

(٣) Shier, op.cit. p.33

(٤) Ibidem.

ولدينا فى متحف Ontario يد مثلثة من المحتمل أنها ترجع إلى القرن الأول وعلى الوجه الأمامى لليد الإضافية تمثال نصفى لسيرابيس يرتدى التاج المشع ومحاط من أسفل بورقة أو أوراق زخرفية مع بروز كبير ومستدير من قاع اليد الإضافية على اليد الحلقية[١].

وظهرت الزخارف من هذا النوع فى كل أنحاء العالم الرومانى، بشكل زهرة ذات الورقات بشكل العروة حول فتحة الزيت[٢].

ولم يكون وجود علامة الصانع شائعاً على المسارج من هذا النوع فى مصر، وترجع مسارج هذا النوع إلى الفترة من القرن الأول إلى الثالث الميلادى[٣].

ومن متحف Ontario أيضاً لدينا مسرجة ترجع إلى النصف الثانى من القرن الأول وجسم المسرجة عميق بجوانب مرتفعة منحدرة وفوهتين كبيرتين للفتيل وثلاثة أشرطة زخرفية بشكل هلالات وحلزون، مزدوج اليد مثقوبة وبها انتفاخ مسطح على القاع يحمل رأس بطة[٤]، واليد الإضافية بشكل ورقة متسعة أو مشقوقة.

ومن مجموعة كرانيس ترجع تلك المسرجة إلى الفترة من القرن الأول إلى منتصف القرن الثالث الميلادى ويبلغ قطر تلك المسرجة ٦,٩سم ونجد بين الحلزون المزدوج زخرفة رفيعة لقلب وعلى صحن المسرجة ثلاث

(١) Hayes, op. cit., p. 99.

(٢) Hayes, p. 98.

(٣) Shier, op. cit., p.34.

(٤) Hayes, op. cit., p. 79.

دوائـــر والزخــرفة عبارة عن زهرة لها ٢٧ ورقة والقاعدة محددة بدائرة محفورة(١).

وكذلـــك مسرجة بحجم صغير يتراوح قطرها بين ٤,٧٥سم: ٥,٧سم بفوهـــة كـــبيرة محاطـــة بحـــلزون مـــزدوج ولدينا مثال لذلك بمجموعة كرانيس(٢).

وهناك مسرجة من الحجم الصغير بفوهة قصيرة بدون زخارف تظهر شـــريط خـــالى مـــن الزخارف حول فتحات الفتيل، وكتف المسرجة عليه زخـــارف بيضاوية بالنحت الغائر وصحنها غير مزخرف وأحياناً صغير، وكذلك مسارج ذات فوهة واحدة ولكن لديها كل الميزات هذا الطراز من يد إضافية مثله وفوهة كبيرة.

٢) مسارج ذات فوهة مثلثة (شكل ١٠)

وهذه المجموعة تتطابق مع طراز Vindonissa II وهذا الطراز تمثله مسارج مستديرة الشكل بدون أيدى، وهى تتميز عادةً بالبساطة حيث الـــزخارف البســـيطة على كتف الإناء أو الصحن وكذلك الفوهة العريضة الـــتى تـــأخذ شكلاً مثلثاً قاعدته مستديرة وبدون زخرفة حلزونية بارزة(٣)، وهى جـــزء من أجزاء المسرجة. أما كتف المسرجة فعليه خطوط محفورة وفى الأمثلة المبكرة لها قاعدة حلقية ولكن فى الأمثلة المتأخرة فإن القاعدة أصبحت مسطحة وصحن المسرجة غالباً عليه زخارف.

---

(١) Shier, op.cit., p. 115.

(٢)عزت قادوس، المرجع السابق، ص ٩.

(٣) نفس المرجع.

يـــؤرخ هذا النوع بالقرن الأول الميلادى.واستمر استخدامه حتى فترة متأخرة[١].

ونجـــد مسرجة ضمن مجموعة Osborne حيث نجد عليها زخارف على صحن المسرجة تمثل ثور يعدو إلى اليمين وزخارف على الأطراف ولديـــنا مـــثال مسرجة صغيرة مستديرة وعميقة الفوهة قصيرة ذات نهاية مثلـــثة ولا توجد بها يد، وقاعدتها عريضة محدودة بدائرة بسيطة والكتف مســـطح وصـــحنها مجوف وجوانبها مزخرفة بأمشطة هلالية تحيط بفتحة الزيت.

ولدينا مثال يرجع إلى منتصف القرن الأول الميلادى موجود بالمتحف اليونـــانى مسرجة صغيرة مستديرة وعميقة الفوهة قصيرة ذات نهاية مثلثة وليـــس لهـــا يـــد وقاعدتها عريضة محدودة بدائرة بسيطة والكتف مسطح والصحن مجوف بجوانب منحدرة مع أشرطة على الجوانب بشكل هلالات تحيط بفتحة الزيت.

٣) مســـارج ذات فوهـــة دائـــرية يحدها من الجانبين حلوزنات مزدوجة (شكل ١٢)

وهذا النوع من المسارج يتطابق مع طراز TypeB لدى Bailey [٢] ويقع فى تصنيف Broneer تحت رقم XXIII.

وهـــذا النوع من المسارج يتميز بفوهة محددة جيداً ولها نهاية دائرية على جانبيها حلزونات مزدوجة بارزة عن جدار المسرجة، كتف المسرجة

---

(١) Shier, op. cit., p. 34.

(٢) Bailey, op. cit., pp. 153 ff.

غالباً عليه حزوز أو خطوط محفورة وصحن المسرجة عادة عليه زخارف بعض المسارج لها يد حلقية ذات حزوز والأخر بدون يد.

ويُـرجع Broneer هذا النوع من المسارج إلى المسارج الهللينستية ولكـنها لـم تكـن شائعة حتى الربع الثانى من القرن الأول الميلادى(١). وأمثلـتها مسـارج الإسكندرية حيث نجد عدداً لا بأس به ضمن مجموعة طابية صالح بالقبارى.

وأيضـاً عُـثر على أمثلة من هذا النوع فى الفيوم وأيضاً فى أقصى الجنوب فى مدينة هابو(٢). من تلك الأمثلة فى مجموعة Osborne مسرجة ذات لون اسمر غامق، وعلى صحن المسرجة نجد زخرفة الصدفة.

ولديـنا مثال ضمن مجموعة كرانيس وهى مسرجة ترجع إلى أواخر القـرن الـثالث حيث نجد أن كتف المسرجة مزخرف عن طريق أوراق وعناقيد العنب والصحن محدد بدائرة وعلى القاعدة ربما تكون حرف Iota اليونانى: I.

٤) مسارج ذات فوهات بدون حلزونات (شكل ١٣)

يعتـبر هـذا النوع من أكثر أنواع المسارج الرومانية انتشاراً فى مصر وهو يشبه إلى حد كبير المسارج الرومانية فى المجموعة الرابعة من تصـنيف (Fink) نلاحظ أنها تتنوع بها شكل الفوهة بشكل كبير فهى فى مصر لم تقف عند حدود المسرجة ذات الفوهة نصف دائرية.

(١) Ibidem, p. 153.
(٢) Shier, op. cit., p. 35.

ومــن أمثلة لك مسرجة بشكل ساتير صغير محاط بأربع عناقيد عنب وفــتحة الزيت صغيرة جداً تؤرخ فيما بين عصر أوغسطس وبداية عصر تراجان(١).

ولدينا مثال من متحف Ontario يرجع إلى القرن الثانى واليد مفقودة نلاحظ أن فتحة الزيت صغيرة جداً وصحن المسرجة مزخرف بشكل زهرة واكتشفت هذه المسرجة فى الفيوم.

ولديــنا مســرجة كــرانيس من القرن الثالث الميلادى مصوراً عليها إيــروس نائماً بشكل مفصل وكذلك انتشر تصوير الإلهة إيزيس على هذا النوع من المسارج(٢).

ثالثاً: المسارج الرومانية المتأخرة (شكل ١٩-٢٢)

نلاحــظ أن المســارج الرومانية قد بدأت فى الانحطاط التدريجى فى الفــترة مــن القرن الثالث إلى الخامس وبالطبع فإن الأنواع المتأخرة فى مصر كانت تتنوع من حيث درجات التدهور.

وحيث أن العصر القبطى بدأ يتداخل مع العصر الرومانى فبدأ تأثيره يظهر على المسارج ومن أمثلة هذا الطراز:

١) مسارج كمثرية الشكل

فوهــتها تتصــل بكــتف المسرجة ليعطى للمسرجة شكل كمثرى أو بيضاوى واليد كانت تصب فى نفس القالب مع المسرجة وكانت ذات شكل حلقى.

---

(١) Ibidem, p. 37.

(٢) Ibidem, pp.127-128.

وقـد كـانت الزخـرفة الشـائعة فى ذلك العصر المتأخر عبارة عن صفوف من النقط البارزة وأيضاً زخرفة الزهرة على صحن المسرجة(١). وهذا النوع من المسارج يتطابق مع طراز Type R لدى Bailey ولدينا ثلاثة أمثلة مختلفة من هذا الطراز(٢).

أ- مـثال مصـنوع بالقـالب وصحن المسرجة ضحل عميق واليد حلقية والكتف ضيق بحافة بارزة ونلاحظ هنا فتحة الزيت فى الوسط وفتحة الفـتيل الكـبيرة المرتفعة قليلاً حيث أن فوهتها عميقة ويعتقد أن تلك القطعة جاءت من الفيوم ومزخرفة على طريقة خط ثم صف آخر من النقط على الكتف(٣).

ب- مثال يرجع إلى أواخر القرن الثالث أو بداية الرابع حيث نجد أن كتف المسـرجة دائـرى والصـحن غائر ومحدد عن طريق دائرتين وبيد صغيرة.

ج- مـثال بمـتحف الإسكندرية بدون يد وصحن المسرجة مستدير وغائر وليس لها كتف(٤).

---

(١) Ibidem, p. 43.

(٢) Bailey, op. cit., p. 377.

(٣) Hayes, op. cit., p. 116.

(٤) E. Kados, Roman lamps from the first century A.D., p.6.

٢) مسارج ذات قناة عريضة عند الفوهة

تلك المسارج تتطابق مع Broneer رقم XXXI الذى يتبع المسارج المسيحية المبكرة أى أن هذا النوع يبدأ من أواخر العصر الرومانى ويمتد حتى العصر القبطى.

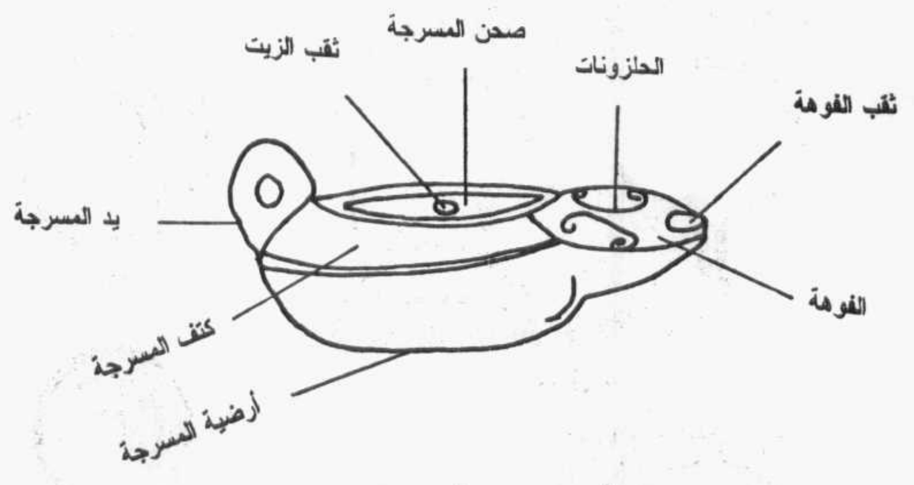
وهــو عبارة عن مسرجة ذات فوهة طويلة وعريضة تصل من فتحة الفــتيل إلى صحن المسرجة ويمكننا أن نلاحظ أن هذا النوع من المسارج عــبارة عــن تطــور من المسارج الرومانية التى تتبع مجموعة III من تصنيف (Fink).

ويعــتقد أن بدايات هذا النوع كان فى القرن الرابع الميلادى أو ربما أواخر القرن الرابع، وقد استمر استخدامه حتى القرن الخامس الميلادى.

ومما تقدم نستطيع القول بأن المسارج تستخدم فى العصر الحديث فى أغــراض الإضــاءة فقــط، بيــنما كانت فى العصور القديمة ــ وخاصة الرومانية ــ تستخدم فى مجالات متعددة منها الاستخدام العادى فى إضاءة المــنازل والمــبانى العامــة ولكــن أيضاً استخدمت كنذور وأيضاً هناك اســتخدامات مرتــبطة بالخرافات مثل التفاؤل والتشاؤم وأيضاً استخدامات مرتــبطة باختيار أسماء الأطفال. وقد انتشرت صناعة المسارج فى مصر إلا أنــه يمكــن القــول أن مــن أهم مراكز هذه الصناعة الفيوم وإهناسيا وكــرانيس وبالطبع الإسكندرية وقد كان يوجد فى مصر نوعين من الطين اســتخدما فى صناعة المسارج مما أدى إلى تعدد الألوان والخامات وهى طين الأراضى الزراعية وطين الأراضى الصحراوية.

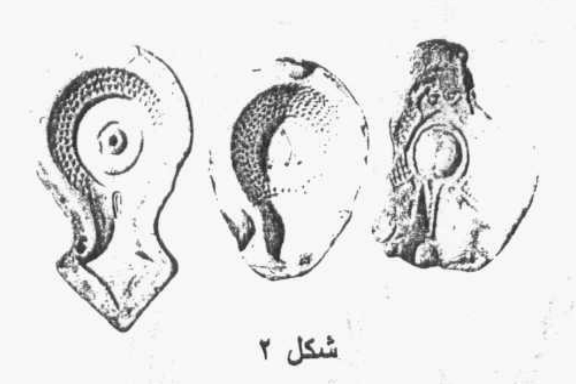
وقــد كان يتم صناعة المسارج فى البداية عن طريق عملية الفخار أو عن طريق تشكيلها باليد ولكن بداية من القرن الأول ق.م كان يتم صناعة المسارج عن طريق القالب وقد كان ذلك هو الأكثر شيوعاً فى مصر.

وبالنســبة للطرز الرومانية فى مصر فهى لم تتغير فجأة حين وقعت مصــر تحــت الحكم الرومانى وإنما حدث ذلك بالتدريج لذلك نجد أنه فى بداية العصر الرومانى كان هناك عدد كبير من الطرز الهللينستية المتطورة لا تزال تستخدم فى مصر ولكن دخل عليها بعض التأثيرات الرومانية وتلك هى ما أطلقت عليها المسارج الانتقالية ثم بالتدريج بدأت مصر تأخذ بعض طرز المسارج الرومانية وتدخل عليها بعض التطورات والأشكال الخاصة، وهــذه ما تعرف بالمسارج الرومانية، بالنحت البارز ثم فى أواخر العصر الــرومانى ومــع بداية العصر القبطى بدأت تتدهور صناعة المسارج كما ظهر التدهور فى فروع الفن الأخرى.

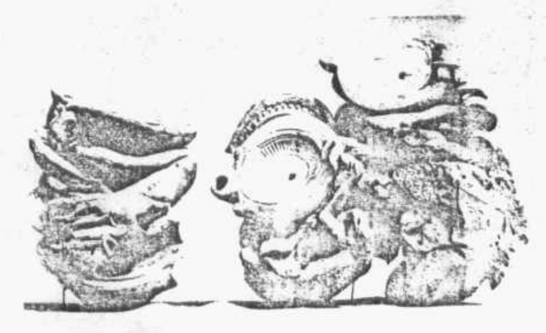


الأجزاء الرئيسية للمسرجة

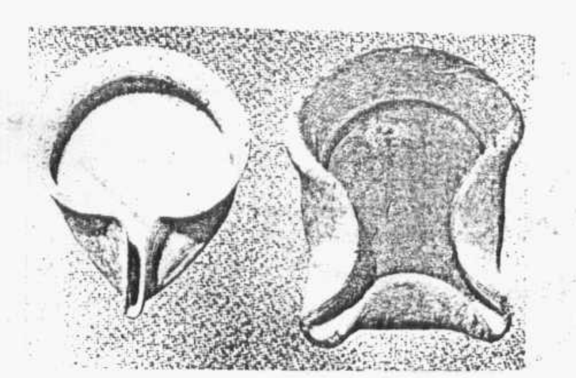
شكل ١



شكل ٢



شكل ٣

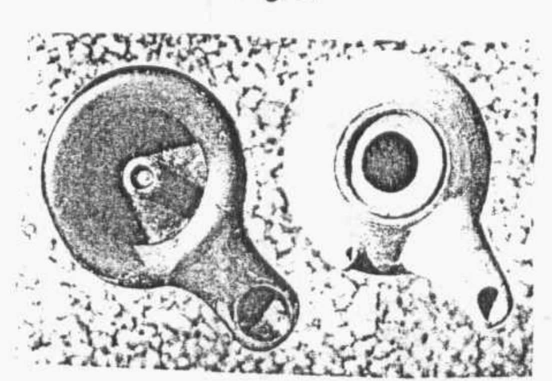


شكل ٥

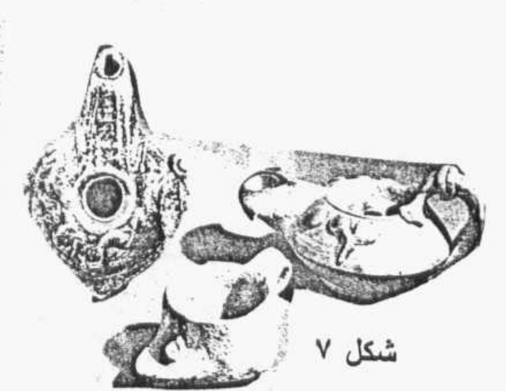




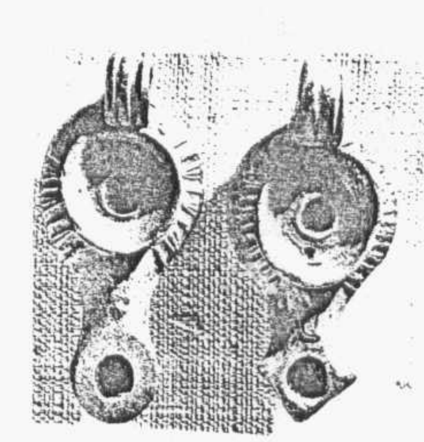
شكل ٤



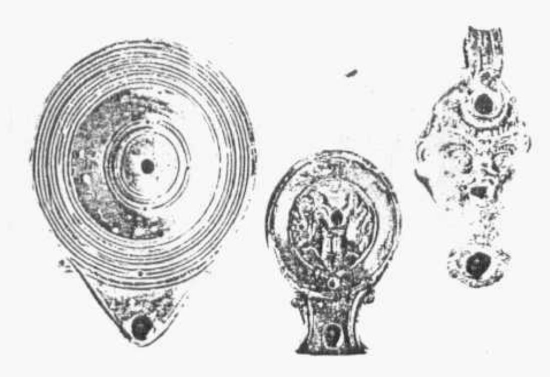
شكل ٦



شكل ٧



شكل ٨



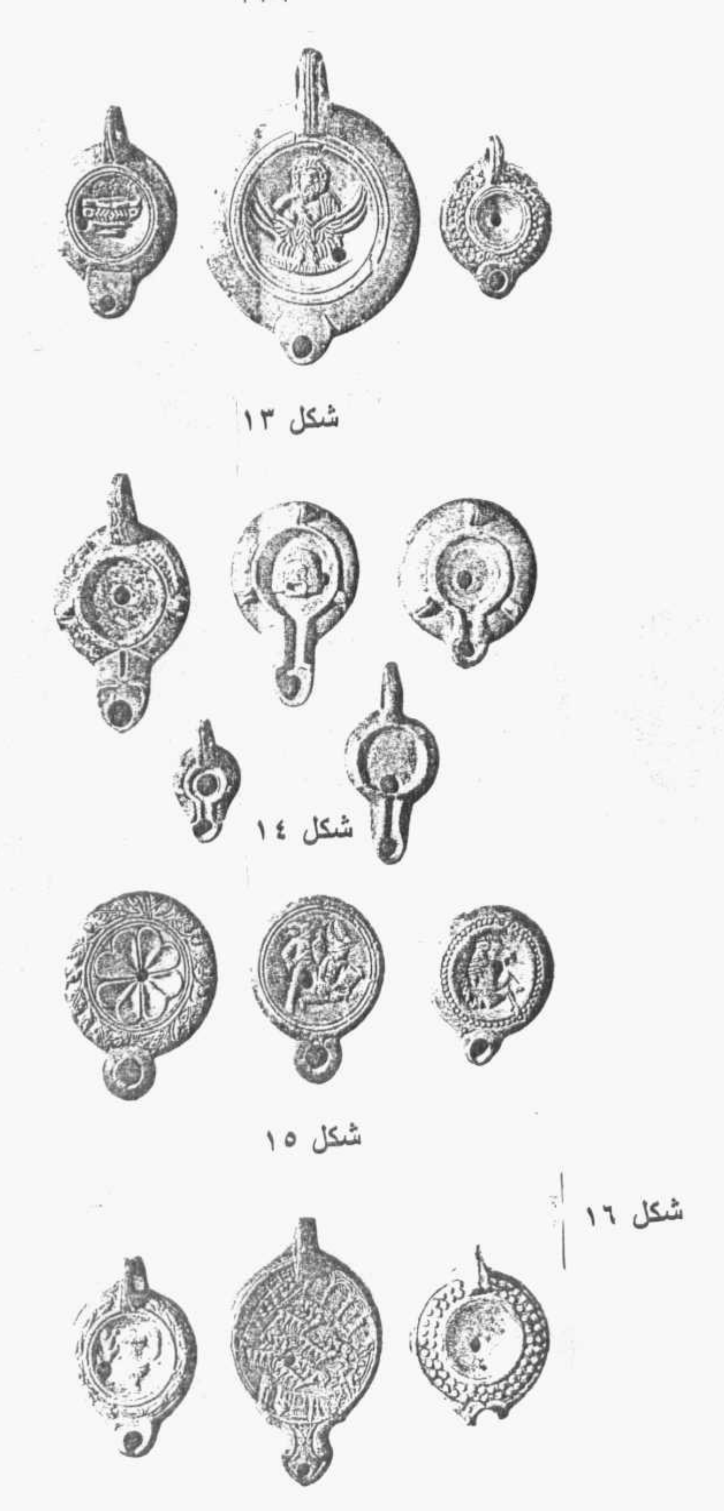
شكل ٩



شكل ١٠

شكل ١١

شكل ١٢



شكل ١٣

شكل ١٤

شكل ١٥

شكل ١٦



شكل ١٧

شكل ١٨

شكل ١٩



شكل ٢٠



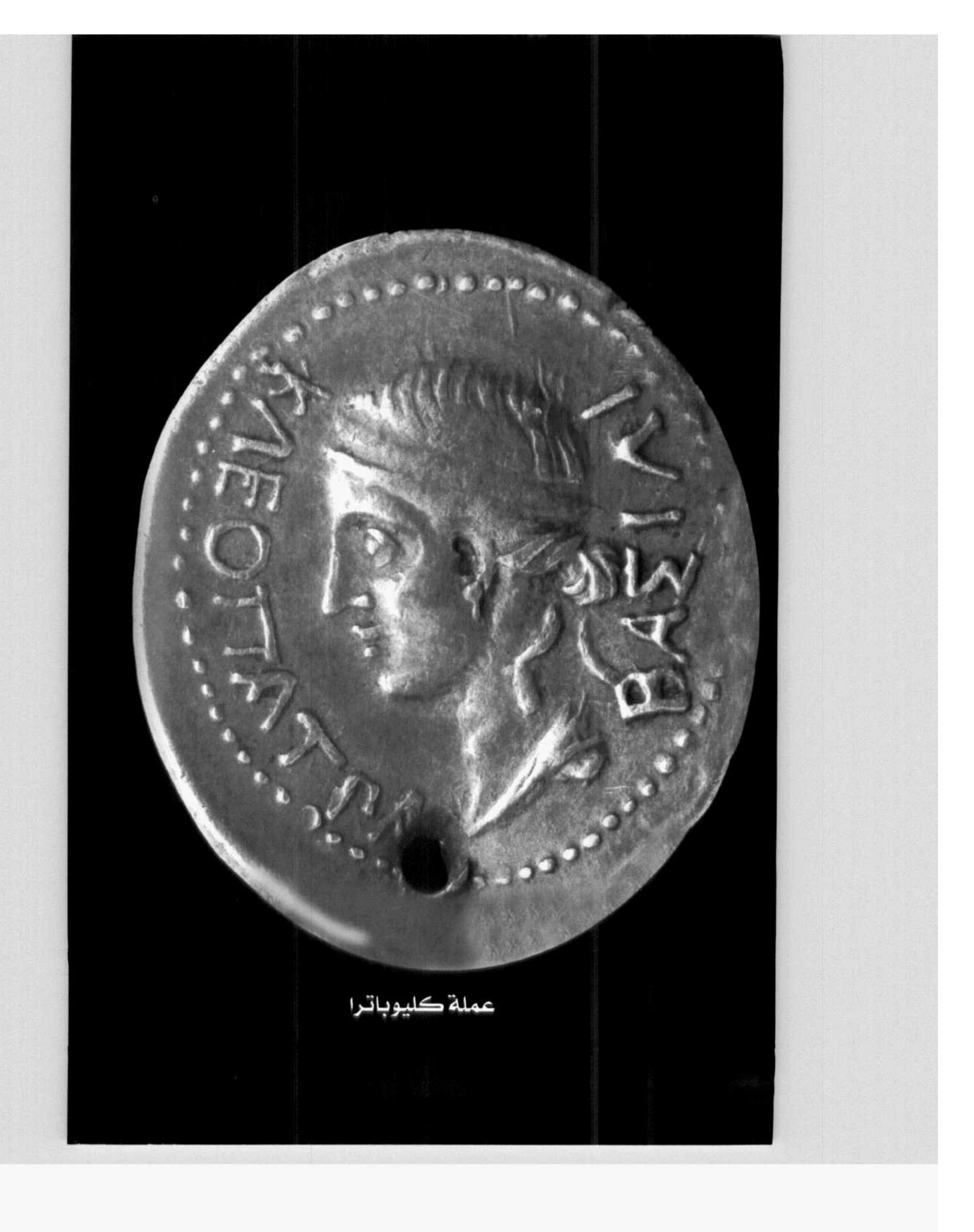
شكل ٢١



شكل ٢٢

الفصل الخامس

العملات البطلمية



عملة كليوباترا

تقديـــــم

كـــان هناك تقارب تجارى وسياسى بين مصر واليونان خلال القرنين الخـــامس والرابع ق.م كان من نتائجه أن وفرة وجود العملة اليونانية فى مصر جعل المصريون يقدمون على إصدار عملة مصرية لأول مرة. ولقد كـــان الرأى السائد إلى زمن قريب أن الإسكندرية والبطالمة هم أول من ســـك العملة فى مصر، ولكن اكتشافات العملة ودراستها فى السنين العشر الأخيـــرة تدل على أنه فى عصر الأسرات المتأخرة شرع المصريون فى صـــناعة العملة، أولا: عن طرق محاكاة العملة الأثينية التى كانت واسعة الانتشـــار حينـــئذ، وبعد ذلك عن طريق تطويرها إلى عملة مستقلة تماماً. النماذج التى عثر عليها من هذه العملة ذهبية فقط وتحمل على أحد وجهيها رســـم حصـــان راقص وعلى الوجه الآخر كتابة هيروغليفية Nbw nfr وترجمتها "ذهب جيد" (١).

عملات المملكة البطلمية فى مصر

كـــان مـــن نتائج فتوحات الإسكندر الأكبر فى منطقة الشرق أن نقلت كميـــات كبيرة من المعادن لبلاد الإغريق وفتحت أفاقاً واسعة أمام التجارة ونظـــام التعامل الاقتصادى الإغريقى، ولقد أدى ذلك إلى انتشار العملة فى الشرق لتحل محل نظام التعامل الذى كان قائماً وقتئذ فى معظم بلاد الشرق القديم.

وبالنســـبة لمصر فقد كان الرأى السائد ــ كما سبق القول ــ أنها لم تسك عملة إلا منذ عصر الإسكندر الأكبر والبطالمة، ونحن لا نشك فى أن

(١) R.S. Bianchi, Münze eines der letzten einheimischen Pharaonen, in: Ägypten um die Zeitenwende-Kleopatra, Mainz, 1989, p. 184.

المصـــريين كانوا يدفعون للجنود المرتزقة مرتباتهم بالعملات التى اعتادوا أن يتعاملون بها فى بلاد اليونان.

ولقـــد أثبتت الأبحاث الأثرية أن مصر قد سكت عملات فضية وذهبية وبرونـــزية قبل الفتح المقدونى لمصر بعدة قرون وإن كان التعامل بها فى أضيق الحدود.

ويمكـــن القول أن مصر ربما عرفت نظاماً شبيهاً بالعملة منذ عصر الدولة القديمة، وحيث كانت المعابد تصدر قطعاً معدنية من معادن مختلفة تضع رموزاً لصور الإلهة ضماناً لقيمتها.

أما العملات التى ظهرت فى مصر مع بداية اختراع العملة فقد أثبتت الأبحـــاث أن هـــذه العمـــلات سكت بالفعل على نمط العملات الإغريقية، وكانت تحمل مناظر ونقوش للأساطير المصرية أو لبعض الإلهة.

أمـــا فيمـــا يخـــص قيمـــة هذه العملات المصرية والفرق بينها وبين العمـــلات الإغريقية فالبعض يرى أنه ليس هناك أى اختلاف جوهرى بين العمـــلة المصرية الوطنية وبين عملة الإغريق، أما البعض الآخر فيخالف هذا الرأى ويأكدون أن هناك اختلاف كبير بين العملتين.

الفضـــة

يجب أن نذكر هنا أن الفضة فى مصر الفرعونية كانت نادرة وتكاليف إحضارها لمصر باهظة، ولذلك فليس غريباً أن تكون قيمة العملات الفضية مرتفعة جداً بالقياس إلى قيمة العملة الذهبية، ولكن لا شك أن فتح الإسكندر لمصـــر قد فتح مجالاً كبيراً لزيادة معدن الفضة وتوفره بصورة كبيرة عن ذى قبل.

وتذكـــر الأبحاث التى أجريت حول العملة الفضية فى مصر أن المعابد الكبرى كانت تصنع قطعاً من الفضة يتداولها الناس يستخدمونها فى الشراء

ممـــا يـــدل عـــلى أنهم بدأوا يستخدمون الفضة حتى قبل دخول الإسكندر لمصر.

وقـــد زاد هـــذا المعدن فى مصر خاصة بعد أن أنشأ الإغريق مراكز تجاريـــة لهـــم فى مصر وكانت لها أهمية كبيرة بالنسبة للإغريق فى بلاد الإغريق الأصلية (اليونان) وكذلك فى جزر بحر إيجه.
وقـــد دلت الحفائر التى أجريت فى نقراطيس(١) أن التجار احضروا معهم عملـــتهم حيث كان هؤلاء التجار يدفعون قيمة هذه السلع فى صورة عملة فضـــية ومما يؤكد ذلك كميات العملة الإغريقية خاصة الأتيكية التى عثر عـــليها فى أماكن مختلفة من مصر وترجع إلى العصر السابق المتمثل فى عصر الإسكندر الأكبر.

دور السك فى مصر البطلمية

بعـــد فتوحات الإسكندر بدأ فى إنشاء دور لسك العملة فى أهم مراكز إمبراطورية الإسكندر ولكن نصيب مصر من هذه الدور لم يأت إلا بعد أن أمـــر الإسكندر بإنشاء مدينة الإسكندرية فى عام ٣٣١ ق.م وبعدها بأربع ســـنوات أى فى سنة ٣٢٦ ق.م تقريباً قام بإنشاء دور سك بالمدينة وبدأت عمـــلة الإسكندر تنتشر فى أرجاء إمبراطوريته حاملة الشعارات اليونانية المقدسة والتى حافظ عليها الإسكندر (شكل ١، ٣).

وتتمثل أهم هذه الشعارات فى صورة الإلهة أثينا المحاربة Athena Promachos (شكل ٢) على العملة الذهبية(٢) ورأس هيراكلـــيس

(١) H. Prinz, Funde aus Naukratis. Beiträge zur Archäologie und Wirtschaftsgeschichte des VII. und VI. Jahrhunderts V. Chr. Geb., Leipzig, 1908, pp. 4 – 6.

(٢) =J.N. Svoronos, ΤΑ ΝΟΜΙΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

Heracles [١]على العملة الفضية.

ولقد أكد الإسكندر بذلك أنه كان سياساً ماهراً بقدر ما كان قائداً ماهراً أيضا فباستعماله شعار مدينة أثينا بالذات كان ينوى تحقيق هدفين هما:

١- احتياجه الشديد لأسطول أثينا فى حربه ضد الفرس.

٢- أن أثنيا تمتلك أكبر مناجم الفضة فى بلاد الإغريق وسوف يكون هذا معيناً له فى تدعيم سياسته الاقتصادية.

وكذلـــك بالنسبة لاستعماله صورة هيراكليس على العملة الفضية، فهو بذلك يؤكد نسبة إلى هيراكليس ولقد أكد ذلك عندما اختار معبد آمون سيوة لزيارته ــ رغم المشقة الكبيرة ــ تقليداً لجده الأكبر هيراكليس.

وهكـــذا فـــتح الإسكندر أمام خلفاؤه من بعده الطريق لانتشار العملة، حيث ساروا على نهجه فى المحافظة على عملته ولم يجرؤ أحد منهم على ســـك عمـــلة خاصة إلا بعد مرور حوالى ٢٠ عاماً على رحيله، وقد كان لعمـــلة الإســـكندر شعبية كبيرة حتى أنها خلدت فى جميع أنحاء العالم وقد وصـــلت إلى مناطق لم يذهب إليها الإسكندر الأكبر نفسه[٢]، وبعض المدن الإغـــريقية فى أســـيا الصغرى استمرت فى سك عملة الإسكندر حتى بعد وفاته بمئة عام.

ΤΩΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΩΝ I – IV, Athen 1904 – 1908, Trans. By = K. Regling, pp. 32 f., pl. 2, 10, 12.

(١) P. Franke- M. Hirmer, Die Griechische Münze, München, 1972. pp. 117f., pl. 172 Nrs. 569 – 572.

(٢) أنظـــر: عـــزت قادوس، عملات الإسكندر الأكبر فى شبه الجزيرة العربية، بحث تحـــت النشر فى عدد خاص الكتاب السنوى الذى تصدره قريباً الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية لتكريم أ. د. لطفى عبد الوهاب يحيى، العدد الرابع.

ولـــم يجـــرؤ أحـــد على تغيير عملة الإسكندر سوى بطلميوس الأول (ســـوتير) فقد قام باستبدال رأس هيراكليس برأس الإسكندر الأكبر وغطاء الـــرأس مـــن جلد الفيل بقرنين بدلاً من جلد الأسد(١)،مع إبقائه على النظام الأتيـــكى (شكل ٢٦٠)، وفى عهده انتشرت العملة البطلمية منذ ٣٠٥ ق.م لتصبح أساساً للتعامل الاقتصادى.

صعوبات دراسة عملات البطالمة

١- صعوبة ترتيبها فمعظمها يحمل صورة بطلميوس I والتى حملها كل ملوك أسرة البطالمة وكذلك اسمه.

٢- العمـــلات الذهبية التذكارية لم تسك عادة فى عهد الملوك الذين تحمل النقود صورهم.

٣- لـــم يتغير شكل العملات كثيراً طول فترة الثلاث قرون التى حكمتها هذه الأسرة.

٤- ندرة كمية العملات التى عثر عليها للبطالمة الأوائل فأغلب العملات كان يعاد سكها مرة أخرى فى العصور المتتالية.

٥- فى الإسكندرية بالذات لا نعثر على كثير من العملات فى حالة جيدة لأن جـــو الإســـكندرية الرطب وتربتها لا تسمح بالحفاظ على الآثار ومنها العملات وعلى العكس من ذلك فى صعيد مصر.

---

(١) Franke, op.cit., p. 164, pl. 217 Nrs. 797 – 798.

العائلة البطلمية

الإسم	مدة الحكم	اللقب
بطلميوس الأول	٣٠٥ – ٢٨٥ ق.م	المخلص (سوتير) Soter
بطلميوس الثانى	٢٨٥ – ٢٤٦ ق.م	المحب لأخته (فيلادلفوس) Philadelphos
بطلميوس الثالث	٢٤٦ – ٢٢١ ق.م	الخير (يورجتيس) Eurgetes
بطلميوس الرابع	٢٢١ – ٢٠٥ ق.م	المحب لأبيه (فيلوباتور) Philopater
بطلميوس الخامس	٢٠٥ – ١٨١ ق.م	الإله الظاهر (ابيفانس) Epiphanes
بطلميوس السادس	١٨١ – ١٤٦ ق.م	المحب لأمه (فيلوماتور) Philomator
بطلميوس السابع	١٤٦	المحب لأبيه (نيوس فيلوباتور) Neos Philopater
بطلميوس الثامن	١٦٩ – ١١٦ ق.م	الخير (يورجتيس الثانى) Eurgetes II
بطلميوس التاسع	١١٦ – ١٠٧ ق.م	(سوتير الثانى) حكم مشترك مع والده Soter II
بطلميوس العاشر	١٠٧ – ٨٨	(الإسكندر الأول) Alexander I
بطلميوس الحادى عشر	٨٠	(الإسكندر الثانى) Alexander II
بطلميوس الثانى عشر	٨١ – ٥٨ ق.م	الزمار Neos Dionysos (Auletes)
بطلميوس الثالث عشر	٥١ – ٤٧ ق.م	
كليوباترا السابعة	٥١ – ٣٠ ق.م	
بطلميوس الرابع عشر	٤٧ – ٤٤ ق.م	
بطلميوس الخامس عشر (قيصرون)	٤٤ – ٣٠ ق.م	بالاشتراك مع كليوباترا السابعة Caesarion

الملوك اليونانيين لمصر (البطالمة)

أنها لحقيقة ملحوظة أنه طوال فترة الحكم الفارسى لا تظهر أى عملة أيـاً كـان نوعهـا قد سكت فى مصر، ويقول هيرودوت[١] أن أرياندیس Aryandes والى مصـر فى ظـل داريوس قد سك عملات فضية والتى كانت تنافس فى نقائها عملات ملك بلاد فارس ولكن لم يصل إلينا أى من هـذه العمـلات أو عـلى الأقل لم يستطع المتخصصون فى العملات فى تحديدها والتعرف عليها[٢].

ولقد رأينا أن أقدم العملات فى مصر كانت هى العملات الأتيكية من فئة Stater من الذهب ومن فئة الأربعة دراخمات من الفضة والتى تحمل اسم وطرز الإسكندر.

وسرعان ما تم إدخال تغييرات على العملات إلا أن الوزن بقى بدون تغييـر. وعـلى أية حال وبعد فترة انتقال ـ والتى ظهرت فيها العملات الروديسـية من فئة الأربعة دراخمات ـ تم استبدال المقياس أو المستوى الأتيـكى بالمسـتوى الفينيقى، وقد حدث التغيير بعد عام ٣٠٥ ق.م بقليل، ومـن المحتمل أنه كان مرتبطاً بالصعوبة فى الجمع بين المستوى الأتيكى والـنظام المصرى المحلى وعلى وجه الخصوص فى تكييف العلاقات بين العمـلات الذهبية والفضية من ناحية والعملات النحاسية من ناحية أخرى، وتقدم البرديات دليلاً ملحوظاً على الوضع والمكانة الاستثنائية التى احتلها معدن النحاس فى مصر[٣].

---

(١) Herodotos, Historia IV 166.

(٢) B. V.Head, Historia Numinorum. A manuel of Greek Numismatics, Oxford, 1963, Vol. I, p. 711.

(٣) Franke, op. cit., p. 163.

وحتى نهاية القرن الثالث ق.م كانت الحسابات دائماً تتم على أساس معيار الفضة حيث يتم التعبير عن القيم بالدراخمات أو Chalkoi أو Obols ، ومنذ فترة حكم بطلميوس الخامس ابيفانس وما بعده أصبح معيار الحساب هو المعيار النحاسى وكانت وحدة القيم هى δρσχμη ΧαλΚου والتى يتم تغييـــرها بالـــ δρσχμη αργυριου بمعدلات تتراوح من ٣٥٠ : ١ إلى ٥٠٠ : ١.

وهكذا يتضح الكثير ولكن فيما وراء ذلك تكمن مسائل متشابكة والتى أظهـــر جرينفل فى مناقشته أنه ليس هناك سبب أو أساس للاعتقاد الشائع بـــأن معدل الفضة إلى النحاس فى مصر البطلمية كان حوالى ١٢٠ : ١، والتقريب الصحيح أكثر ربما يكون ٣٠ : ١ وأكثر من ذلك فإن الدراخمة مـــن الفضة لم تكن بنفس وزن الدراخمة من النحاس وفى الواقع فإنه من المحـــتمل إلى حد كبير أن الدراخمة من الفضة لم تكن عمله على الإطلاق وإنما مجرد وحدة حساب.

كـــانت الطـــريقة المعتادة للتأريخ بحساب سنوات الحكم، ومنذ حوالى عام ٢٠٠ ق.م وما بعده يسبق الرقم عادة بالرمز L والذى يظهر بصورة شـــائعة أيضـــا فى البرديات البطلمية، وقد افترض من قبل أن هذه علامة مصـــرية ربما أصل ديموطيقى ولكن ربما لا تكون أكثر من أحياء جزئى لـــلحرف الأول E من كلمة ETOVΣ وتحمل كثير من العملات البطلمية رموز أو الحروف الأولى من أسماء الحكام، ويجب تلقى المقدمات البديهية حول الأسماء الفعلية التى تمثلها بحذر كبير(١).

---

(١) Head. op.cit., Vol. II, pp. 846 f.

ومـــن المعترف به بشكل عام أنه من الصعب تصنيف السلسلة الطويلة من عمـــلات الـــبطالمة إلى حـــد كبير حتى أن E.H. Bunbury يعلق بأن "معظمهـــا يمكن أن ينسب إلى الحكام العديدين من خلال الحدس والتخمين فقـــط وعـــدد قـــليل مـــنها يحمل لقب آخر خلاف ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ومن هنا فإن لها قيمة تاريخية قليلة[1].

بطلميوس الأول (سوتير) SOTER (٣٢٣ – ٢٨٥ ق.م) (شكل ٤–٥)

حكم مصر حتى عام ٣١١ ق.م كوالى لفيليب ارهيدايوس والإسكندر الرابع وبعد ذلك بشكل مستقل، وملك من ٣٠٥ – ٢٨٤ ق.م[2].

الفترة الأولى (من ٣٢٣ – ٣٠٥ ق.م)

تـــم ســـك أول عمـــلة لبطلميوس بأسماء مواليه المتتابعين حيث كانت الطـــرز هى طرز الإسكندر الأكبر، وعلى أية حال وقبل ذلك بفترة طويلة — ربمـــا عـــند وفـــاة فيليب فى عام ٣١٦ ق.م — كانت الرأس المألوفة لهيراكـــليس عـــلى العملات من فئة الأربعة دراخمات قد استبدلت برأس الإسكندر الأكبر بجلد الفيل. وكان الوزن المتبع هو الوزن الأتيكى والنقش هـــو ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ وربما أنه قد تم إصدار قطعاً نادرة بدون اسم تحمل نفس الطراز على الوجه ولكن على الظهر مقدمة سفينة أو نسر عند وفـــاة الإسكندر الرابع (٣١١ ق.م). وإذا كان الأمر كذلك فإن عدم وجود اســـم لـــم يناسب الذوق العام لأن اسم ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ يعود للظهور

(١) Ibidem, Vol. I, p. 711.

(٢) B.H.A. Seaby, Greek Coins & Their Values, London, 1966, p. 191.

مـــرة أخـــرى على مجموعة أكبر والتى تقع فيما بين ٣١١ و ٣٠٥ ق.م، وعلى أية حال فإن الظاهرة الرئيسية لهذه المجموعة هى عملة فضية تتميز بطـــراز جديـــد على الوجه الخلفى وبإدخال الوزن الروديسى[١] (حيث بلغ وزن الأربعة دراخمات ٢٤ جم) على الوجه الأمامى تظهر رأس الإسكندر الأكبر بجلد الفيل وعلى الوجه الخلفى تظهر صورة أثينا بروماخوس تقذف صـــاعقة ومســـلحة بدرع[٢] وأضيف رمز بطلميوس وهو نسر يقف على صـــاعقة كرمـــز دائم.[٣] ويتميز الانتقال إلى الفترة التالية بقطعة من فئة الأربعـــة دارخمات من وزن روديسى بالطرز التى سبق وصفها ولكن مع الـــنقش ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΟΝ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ومن المفترض أن كل هذه العملات المذكورة من قبل قد سكت فى مصر.

وقـــد حدثت كل هذه التغييرات فى العملة قبل أن يتقلد بطلميوس لقب مـــلك حيـــث كـــانت النقوش على كل الأنواع هى ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ باســـتثناء واحـــد مـــن الوزن الأتيكى والذى يقرأ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ والـــذى ربمـــا يـــترجم "عملة الإسكندر التى سكت بواسطة بطلميوس".

الفترة الثانية (من ٣٠٥ – ٢٨٥ ق.م)

وعـــندما أصـــبح بطلميوس ملكاً فى عام ٣٠٥ ق.م تم تنفيذ إصلاح نهـــائى فى العملة حيث تم تبنى المستوى أو الوزن الفينيقى بدلاً من الوزن الروديسى[٤].

(١) Head. op. cit., Vol. II, p. 848.
(٢) Head. op. cit., Vol. I, p. 712.
(٣) Head. op. cit., Vol. II, p. 848.
(٤) Head. op. cit., Vol. I, p. 712.

ويحــدد ظهــور كلمة ΒΑΣΙΛΕΩΣ تاريخ مجموعة هامة من العملات والتى يثبت أن عناصرها هى رموز مع وجود اختلافات فى النقش:

١- على الوجه رأس بطلميوس الأول متوجة ويرتدى درع زيوس وعلى الظهر يظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ والإسكندر كابن لآمون فى عربة تجرها أربعة أفيال.

٢- على الوجه رأس الإسكندر الأكبر بجلد الفيل على الظهر ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ وشكل لأثينا بروماخوس تقذف الصاعقة، ونسر يقف عند قدميها.

٣- عــلى الوجــه رأس الإســكندر بقــرون وشعر طويل وعلى الظهر ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ أحيانــاً مــع كلمة ΒΑΣΙΛΕΩΣ ونسر على صاعقة (شكل ٢٦٠).

٤- عــلى الوجه رأس بطلميوس الأول مكللاً والعلامة Δ صغيرة خلف الأذن على الظهر نسر يقف على صاعقة ونقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ[١].

ويجــب ملاحظــة اســتخدام المقياس الفينيقى بالنسبة للعملات الذهبية وربما أن وزن العملات من فئة الأربعة دراخمات من الفضة يشير إلى أنها كانت مخصصة للتجارة الخارجية.

وعــلى أيــة حالة فمن المؤكد أن غالبيتها قد سكت فى مصر نفسها، ويحمــل بعضها على الوجه العلامة Δ ومن المحتمل أنها توقيع الصانع[٢]

(١) B. Overbeck, Münzen der Ptolemäer und ihrer Zeitgenossen, in: Ägypten um die Zeitenwende, Mainz, 1989, p. 185 f, No. 57 A.

(٢) A. Davesne – G.Le Rider, Les Tresor De Meydancikkale, Planches, Paris, 1989, p. 92.

ويتكرر هذا باستمرار على الفئات الأكبر مما يجب أن ينظر إليه على أنه العملة الملكية الحقيقية لبطلميوس الأول والتى سكت فى مصر من أجل الاحتياجات المصرية، ومقياس وزن هذه العملة هو المقياس الفينيقى لكل من العملة الذهبية والفضية على السواء، والطرز فى المعادن هى تلك الطرز التى تم التمسك بها بشكل عام فيما بعد حتى فترة الاحتلال الرومانى.

على الوجه رأس بطلميوس الأول متوجة ويرتدى درع زيوس، على الظهر يظهر النقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΣΙΛΕΩΣ ونسر يقف على الصاعقة، وأمامه حرف Σ [1].

وقد شملت العملات الذهبية عملات من فئة الخمسة دراخمات والثلاثة Obolos وأجنحة النسر على هذه الفئة الأخيرة مفتوحة بينما أن العملة الفضية شملت ليس فقط عملة من فئة الأربعة دراخمات ولكن أيضا الثمانية دراخمات.

أما العملة النحاسية المعاصرة فقد كانت تحمل على الوجه رأس سوتير أو زيوس أو الإسكندر، وعلى الظهر النسر البطلمى.

وقد أنتجت قورنيه خلال هذه الفترة عملات من المعادن الثلاث تحمل على الوجه رأس بطلميوس وأيضا عملات فضية ونحاسية تحمل على الوجه رأس برنيكى الأولى، وبعضها يحمل رمز الحاكم ماجاس ابن برنيكى زوجة سوتير [2].

وهكذا فإن العملات تقع فى سلاسل متتالية عديدة يمكن أن ننسب بعضها بشكل إيجابى بينما أن تاريخ البعض الآخر مشكوك فيه. وجدير

(١) Svoronos, op. cit., p. 214 pl. 7, 25.

(٢) Head, op.cit., Vol. II, p. 849 f

بالذكر أن بطلميوس الأول قد سك عملة ليس فقط فى مصر ولكن أيضا فى قبرص وقورينه و نعرف عملات من كل المعادن الثلاث (الذهب والفضة والبرونز) وتحمل العملة الذهبية من قورينه على الظهر النقش: ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΣΙΛΕΩΣ وعـــربة تجـــرها أربعة أفيال يقودها الإســـكندر فى شـــكل ابن آمون. أما الطرز المعتادة للعملات البطلمية من الـــبرونز والـــتى تتطابق فى الحجم مع العملات النحاسية من فئة الأربعة دراخمـــات فكانت على النحو الآتى: على الوجه تظهر رأس زيوس بأكليل الغـــار وعلى الظهر يظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ والنسر ناشراً جناحيه يقف على صاعقة.

وعـــلى العمـــلات البرونزية الأصغر تظهر رأس الإسكندر يرتدى جلد الفيل أو رأس زيوس آمون(١).

بطليموس الثانى (فيلادلفوس) من ٢٨٥ – ٢٤٦ ق.م(٢) (شكل ٦)

أصـــبح ملكاً قبل عامين من وفاة والده حيث تخلى سوتير عن العرش طواعيه واختياراً لكى يضمن ابن من اختياره بدلاً من كراونوس الطائش. وفى البداية بقيت الطرز بدون تغيير وفى الواقع فإنه من المشكوك فيه أنه يمكـــن الآن تمييـــز القطـــع الـــتى سكها الأب والأبن على الرغم من أن سوفرونوس Svoronos ينسب كل العملات من فئة الثلاث Obolos من الذهب والعملة من فئة الثمانية دراخمات من الفضة إلى سوتير، بينما ينسب إلى فيلادلفـــوس استحداث عملة من فئة الدراخمة من الفضة مع ابتكارات

---

(١) Head, op. cit., Vol. I, p. 712 f.

(٢) N. Davis and C.M.Kroay, The Hellenistic Kingdoms, Portrait Coins and History, London, 1973, p. 151 – 153.

معيـــنة فى العمـــلة النحاسية وخاصة تبنى رأس أرسينوى الثانية كطراز للوجه(١).

وهـــو يعـــتقد أن هذه العملة قد استمرت حتى عام ٢٧١ ق.م، والإصدار المعاصـــر الوحيد الآخر هو مجموعة من العملة من فئة الأربعة دراخمات مـــن الفضـــــة بالطــــرز العاديـــــة ولكـــن مـــع الــــنقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ .

كـــان تأليه أرسينوى الثانية عند وفاتها فى عام ٢٧٠ ق.م حدثاً رئيسياً فى السياســة المالية حيث شمل تحويل عائدات المعابد إلى الخزانة الملكية ويـــبدو أنه أدى إلى إعادة تنظيم كاملة للعملة(٢). وقد رفع بطلميوس الثانى فيلادلفوس زوجته وأخته أرسينوى الثانية Arsinoe II إلى مصاف الآلهة وشيد لها معبداً ضخماً فى جزيرة فيله خصصه للإلهة إيزيس وسك عملات تحمـــل صـــورتها منفردة أو تظهر معه فى الصورة وهى ترتدى العصبة الملكية والشال وكذلك تاج الإلهة إيزيس حيث تظهر الزوجة فى صورة تنم عـــن حيوية مطلقة وذكاء مفرط وبعد ذلك ظهر على الوجه الخلفى للعملة قرن الخيرات الذى يدل على الخصوبة والرخاء فى وادى النيل.

وقد صورت على العملة رأس أرسينوى الثانية بالحجاب ترتدى تاج الــــــ Stephane ونـــــرى عـــــلى الظهـــــر الـــــنقش ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ ΑΡΣΙΝΟΗΣ وقـــرن خيـــرات مزدوج وكذلك صـــورت رأس بطلميوس الأول متوجه ويرتدى درع زيوس ونرى على الظهر النقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΟΣ والوزن فينيقى، وعلى كـــل هـــذه العمـــلات يظهـــر خلف الرأس حرف أو أحرف رقمية فسرها

---

(١) Overbeck, op. cit., p. 188.

(٢) Head, op. cit., Vol. II, p. 851.

ســوفرونوس على إنها تواريخ تحسب من "فترة أرسينوى" ونتفق معه فى ذلــك. وتظهــر أحرف متقابلة على ظهر ثمانية فئات من العملة النحاسية بعضــها مــن حجــم ووزن اســتثنائى على الوجه يظهر رأس آمون أو الإسكندر، وعلى الظهر نرى النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ مع نسر أو نسرين يقفان على صاعقة.

وجديــر بالذكر أن عملات قليلة من فئة الثمانية دراخمات من الذهب بطرز ونقوش كما سبق ولكن بدون حرف رقمى تحمل علامات دور السك للمدن القبرصية.

وتظهــر سلســلة أخرى من العملات (ربما يكون بعضها من قبرص) إلى جــانب النســر البطلمى على الظهر يظهر الرمز Σ ودرع مزركش على صاعقة والنقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ والفئات التى نقابلها عادة هى الخمسة دراخمات من الذهب والأربعة دراخمات من الفضة ولكن هناك أيضا عملات من الدراخمة من الفضة(١).

وفى العــام الخامس والعشرين من فترة حكم بطلميوس الثانى أى فى (٢٦١ – ٢٦٠ق.م) تــم تأســيس عبادة بطلميوس الأول تحت لقب سوتير ومن الآن فصاعداً تم استخدام النقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΤΗΡΟ عــلى العمــلات التى سكت فى فينيقيا ليس فقط بواسطة فيلادلفوس ولكن أيضــا بواسطة خلفائه، وبالمثل فإلى فترة حكم فيلادلفوس يجب أن ننسب أيضــاً أول إصــدار لسلسلتين من العملات بشكل الميداليات وتظهر على السلســة الأولى عــلى الظهــر رؤوس بطلميوس الأول وزوجته برنيكى المؤلهين.

(١) Head, op. cit., Vol. II, p. 851.

وعلى الوجه يظهر النقش ΑΔΕΛΦΩΝ ورؤوس فيلادلفوس والملكة أرسينوى الثانية فى حين نرى على الظهر النقش θΕΩΝ ورؤوس سوتير وبــرنيكى الأولى وهى عمــلة من فئة الثمانية دراخمة من الذهب ونصف دراخمة من الفضة(١).

وعــلى عمــلة أخرى (شكل ٦) يظهر على الوجه بورتريه لبطلميوس الــثانى وزوجــته أرسينوى الثانية وعلى الظهر لبطلميوس الأول وزوجته برنيكى الأولى وكل منهما يرتدى العصبة الملكية وتظهر هذه الصور على عمــلة ذهبية فئة اوكتادراخما Oktadrachma ترجع إلى ٢٧١ – ٢٤٦ ق.م وفــوق بطلميوس الثانى تظهر كلمة ΑΔΕΛΦΩΝ وفوق بطلميوس الأول تظهر كلمة θΕΩΝ وربما يمكننا وصف السلسة الثانية حيث يظهر عــلى الوجه رأس أرسينوى الثانية (شكل ٧، ٨) زوجة فيلادلفوس وعلى الظهر ΑΡΣΙΝΟΗΣ ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ وقرن خيرات مزدوج(٢).

وكمثال نرى عملة ديكادراخما حيث يظهر على الوجه رأس أرسينوى الــثانية مكللاً ويحمل غطاء وقرن آمون الصغير حول الأذن وفوق الرأس حافة العصا بشكل زهرة اللوتس وعلى الشمال حرف أو اثنين. وفى الخلف قرن الخيرات المزدوج مع نقش ΑΡΣΙΝΟΗΣ ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ (٣)
ومــن الملاحــظ أن أنواع كثيرة من العملات تظهر عليها حروف عددية والــتى من المحتمل أنها تواريخ ملكية، وأن الحقيقة التى تقول أن الصانع Δ لا يــزال نشطاً تؤكد النسب إلى بطلميوس الثانى وخاصة عندما نربط ذلــك مــع ظهور الدرع لأن هذا الرمز يوجد على سلسلة كبيرة ملحوظة

---

(١) Head, op.cit., Vol. I, p. 713.

(٢) Overbeck. op. cit.. p. 188, pl. 57 b.

(٣) A. Davesne - G.Le Rider, op.cit., p. 126.

والــتى لا يمكــن أن تتــبع أى شــخص آخــر ويصــور عــلى الوجه ΑΔΕΛΦΩΝ ورؤوس بطــلميوس الثانى وأرسينوى الثانية وفى الخلف يظهــر الــدرع مزركشــاً مع الصاعقة وعلى الظهر نرى النقش θΕΩΝ ورؤوس بطلميوس الأول وبرنيكى الأولى.

وهــناك قطع مماثلة من طراز متأخر، والتى لابد إنها سكت بواسطة مــلوك تــاليين، وإلى جانب العملات من فئة الثمانية دراخمات من الذهب شــملت السلسلة أيضا عملات من فئة الأربعة دراخمات والأثنين دراخمة والدراخمــة الواحدة من الذهب وأيضا عملة من فئة النصف دراخمة وكلها متشابهة جداً باستثناء أن النصف دراخمة لم يكن عليها نقشاً.

وكانت العملة من فئة الأربعة دراخمات من الفضة نادرة الظهور وهى من طراز ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟ بينما أن الطرز من النحاس كــانت شــائعة الاستخدام، ويعتبر سوفرونوس الحروف التى تظهر عليها عــلى أنهــا تواريخ من فترة أرسينوى. ومن ناحية أخرى فمن المؤكد أن مجموعــة مــن العمــلات النحاســية الــتى تحمــل عــلى الظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ورأس ليبيا قد سكت فى قورينه قبل أو بعد عام ٢٨٣ – ٢٧١ وهى السنوات التى كانت ولاية قورينه فى تمرد فى ظل ماجاس[١].

وبعــض العمــلات الأصــغر التى سكت فى قورينه تحمل أما رأس بطلميوس سوتير أو رأس ماجاس ملك أو حاكم قورينه على الوجه وعلى الظهــر رأس ليبيا وشعرها مصفف طبقاً للتسريحة الأفريقية فى خصلات والــنقش على عملات ماجاس هو ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΑΓΑ. وخلال فترة

(١) Head. op. cit.. Vol. II. p. 851.

الحكم من ٢٦٩ – ٢٦١ ق.م كانت مصر قد سيطرت على البحر وشملت إمبراطوريـــتها كثير من المناطق البحرية فى آسيا الصغرى وامتدت حتى عـــبر بحر إيجه إلى تراقيا، ومن هنا ظهر التأثير المصرى فى دور سك رئيســـية مـــثل أفسوس وليندوس وبطوليمايس، وبسبب غياب أى علامات محلية محددة فإن العملات البطلمية التى سكت وأصدرت فى هذه المناطق نـــادراً ما تنسب بشكل أكيد، وهى تشمل عملات من فئة الأربعة دراخمات من الفضة تحمل بورتريه بطلميوس الثانى أو الثالث بدلاً من الرأس العادية لسوتير، ولدينا قطعة عملة جيدة للغاية من فئة الثمانية دراخمات من الذهب ربمـــا ســـكت فى أفسوس تحمل على الوجه رأس برنيكى الثانية بالحجاب وعـــلى الظهر النقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ وقرن خيرات مـــربوط بشريط والنحلة[١] وعلى أساس هذا الطراز يؤرخ ريجلنج العملة من فئة الثمانية دراخمات إلى عام ٢٥٨ ق.م عندما تزوج الوريث للعرش (والـــذى كان حتى الآن مرتبطاً بأبيه فى الحكم) من برنيكى الثانية الأبنة الوحيـــدة لماجـــاس وتـــرك الحكم المشترك ليصبح حاكم قورينه وتحمل العمـــلات الفضـــية لبطلميوس الثانى التى سكت فى المدن الفينيقية صيدا وصور وبطوليماس وجوبا وغزة فى حوالى (٢٦٦ – ٢٤٧ ق.م) سنوات حكم الملك على الظهر[٢].

---

(١) قارن أيضا:
Svoronos, op. cit., Nr 1498, pl . 51, 18 – 19; Nr. 699 pl Γ 1.

(٢) Head, op.cit., Vol. II, p. 852.

بطـــلميوس الـــثالث (يوارجـــتيس) مـــن ٢٤٦ - ٢٢١ ق.م[١] (شكل ٩)

أدخل بطلميوس الثالث قورينه مرة أخرى فى وحدة وثيقة مع مصر من خـــلال توليه للعرش، وقد استمر فى إصدار سلسلة " أرسينوى" التى بدأها أبيـــه قاصراً إياها على عملات من فئة العشرة دراخمات من الفضة والتى أصـــدرت ســـنوياً حتى نهاية فترة حكمه. وقد قاده الصراع مع سلوقوس الـــثانى إلى غـــزو الأملاك الشرقية لسلوقوس شخصياً تاركاً برنيكى لكى تحكـــم فى مصر وتسيطر على عمليات الأسطول، وربما ندين إلى غيابه الطويـــل بمجموعـــة ملحوظة من العملات على الوزن الأتيكى وربما أنها إشـــارة عـــلى أن هـــذه العملات جاءت نتيجة لمتطلبات الحرب فى آسيا الصغرى. و هذه الطرز هى: على الوجه رأس برنيكى الثانية وعلى الظهر نرى النقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΣΡΕΝΙΚΗΣ وقرن خيرات مع نجمتين على العملة الذهبية وقلنسوتين على العملة الفضية، وتعرف الفئات التالية: فـــئة العشـــرة دراخمـــات والخمسة دراخمات و ٢,٥ دراخمة والدراخمة والنصـــف دراخمـــة والـــربع دراخمة من الذهب، ١٢ دراخمة والخمسة دراخمـــات و ٢,٥ دراخمة من الفضة وإلى جانب هذه الفئات هناك ثمانية فئات من النحاس من الطرز البطلمية العادية تحمل النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ وعلى الظهر تحمل قرن الخيرات إما أمام النسر أو فوق جناحه[٢].

(١) N. Davis - C.M. Kroay. op. cit., pp. 158 – 161.

(٢) Overbeck. op.cit.. p. 188. pl 57 e.

وربمـــا تحـــدد نهاية الصراع بالعملة Βερενικεια νομισματα من الـــوزن الفيـــنيقى، هذه القطع لها بعض التشابه مع الدراخمات النادرة من الذهـــب والأربعـــة دراخمات من الفضة حيث تظهر كلها بورتريه متوج بأكـــليل الغـــار لبطلميوس الثالث، ويظهر الملك مرة أخرى على مجموعة هامـــة مـــن العمـــلة الذهبية حيث يظهر بالشعبة الثلاثية لزيوس وهليوس وبوسيدون.

وتظهـــر صـــورة نصفيه لبطلميوس الثالث بالتاج المشع يرتدى درع زيـــوس ويحمـــل الحربه (الشعبة) المثلثة وصولجان وعلى الظهر يظهر الـــنقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ وقـــرن الخيـــرات مربوط بشريط وفوقه شعاع الإله هليوس[١].

وربما أن خمسة فئات من النحاس تحمل على الظهر تمثال لأفروديتى قد سكت فى قبرص أو فى رودس، وفى فينيقيا وفلسطين استمر يورجتيس فى الســـنوات الســـت الأولى من حكمه فى إصدار عملات من فئة الثمانية دراخمـــات من الذهب من طراز "أرسنيوس" وأربعة دراخمات من الفضة من طراز "سوتير" والتى كان فيلادلفوس قد بدأها.

وينســـب سوفرونوس إلى نفس المنطقة عملات من النحاس تحمل على الوجـــه النقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΣΡΕΝΙΗΣ بصورة نصفيه لبرنيكى وعـــلى الظهـــر ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ مـــع نسر أو قرن خيـــرات، (شـــكل ٢٧٢) وهـــناك أيضـــا عملات أخرى من فئة الأربعة دراخمـــات مـــن طـــراز "سوتير" والتى من المحتمل أنها تتبع هذا الملك وخاصة تلك التى تؤرخ من فترة "سوتير"[٢].

(١) Svoronos, op. cit., Nr. 1117. 1131, pl. 36, 1. 2. 4 ff.

(٢) Head, op. cit., Vol. II, pp.851 f.

وتحمــل العمـــلات الفضية الفينيقية التى سكت فى فترة يورجتيس فى صـــور الـــتواريخ Γ، Δ، E، K،H وسنوات حكمه حتى عام ٢٢٨ ق.م والـــذى بـــدءا منه تؤرخ للفترة الصورية ٢٧٥ – ٢٧٤ ق.م وعلى سبيل المثال MH، ٤٨ = ٢٢٨ ق.م و N ، ٥٠ = ٢٢٦ ق.م.

بـــرنيكي الـــثانية: ابـــنه ماجاس الملكة الوحيدة على قورينه والملكة الـــزوجة عـــلى مصـــر، والعملات من الذهب والفضة والنحاس من فئات عديـــدة[١] والطـــراز رأس بـــرنيكى عادة بالحجاب، وعلى الظهر النقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΒΣΡΕΝΙΗΣ وقرن خيرات وعصا أو شفرة مجداف، ودور السك إفسوس "والرمز هو النحلة" وقورينه ويوسبريديس... ألخ[٢].

بطلميوس الرابع (فيلوباتور ٢٢١ – ٢٠٥ ق.م[٣] (شكل ١٠)

حاكم ضعيف ومنحل وقع فريسة فى أيدى حاشيته الفاسدة إلى حد كبير. وتشـــير الـــنقوش الموجـــودة إلى إنه ارتبط بشكل وثيق بعبادة سيرابيس وإيزيس، وبالتالى فربما أن سوفرونوس كان محقا فى أن ينسب إليه عمله عـــلى أحـــد وجهيهـــا رؤوس سيرابيس وإيزيس معا وعلى الوجه الآخر ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ والنسر على صاعقة وقرن خيرات على جناح وهى أربعة دراخمات من الفضة.

وتحمـــل بعض من هذه العملات فئة الأربعة دراخمات النقش ΔΙ على الظهـــر، وهناك قطعة عملة عند سوفرونوس (رقم ١١٣٩) تحمل بورتريه المـــلك نفســـه، على الوجه تظهر صورة نصفية لبطلميوس الرابع متوجاً

(١) Overbeck, op. cit., p. 189, pl. 57 f.

(٢) Head, op. cit., Vol. II, p. 714.

(٣) Seaby, op. cit., p. 192.

ويــرتدى الخلاميــس وعــلى الظهــر يظهــر نسر على صاعقة ونقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟΣ (١).

ويرتبط بما سبق مجموعة من العملات النحاسيه من كل الطرز العديدة وتظهر نوعية أخرى هامة (والتى ربما تكون من قبرص) تحمل بورتريه للمــلكة حيــث تصــور صورة نصفيه لأرسينوى الثالثة ترتدى تاج الــ Stephane مــع صولجان على الكتف وعلى الظهر قرن خيرات مربوط بشــريط وفوقــه نجمــة والنقش ΑΡΣΙΝΟΗΣ ΦΙΛΟΠΑΤΟΡΟΣ . وتحمــل العمــلات مــن النحاس من طرز مماثلة النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. وتظهــر بعــض العمــلات النادرة من فئة الثمانية دراخمــات من الذهب من طراز "أرسينوى" وتتميز نوعيه بوجود علامات دور السك (مثل صور وصيدا واسكالون وبطوليمايس) بوجود ΣΩ والتى ربما تشير إلى Sosibius الوزير الرئيسى لفيلوباتور.

وبالإضــافة إلى العملات من فئة الثمانية دراخمات من الذهب المماثلة والعملات من النحاس من الطرز العادية، تحوى هذه النوعية أنواعاً عديدة من العملة من فئة الأربعة دراخمات من الفضة مثل:

(أ) عــلى الوجه صورة نصفيه لبطلميوس الرابع وعلى الظهر نسر يقف عـــلى صـــاعقة وحوـــله الـــنقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΦΛΟΠΑΤΟΡΟΣ أو ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ.

(ب) على الوجه رأس بطلميوس الأول، وعلى الظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ أو ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ونسر يقف فوق صاعقة.

(١) Overbeck, op.cit., p. 189, pl. 57 g.

(ج) على الوجه رؤوس سيرابيس وإيزيس معا، وعلى الظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ونسر يقف فوق صاعقة.

أما الابتكار الآخر الذى ربما يرجع إلى فيلوباتور فهو سلسلة من العملات الفضية أساساً من فئة الدراخمتين من صناعة قبرصية وذات شخصية ديونيسيه وقد امتدت هذه السلسلة على مدى فترات حكم عديدة، ولكن لا يمكن تقسيم العملات بشكل مؤكد بين الملوك المختلفين.

وطراز هذه المجموعة هو: على الوجه صورة نصفيه للملك بشكل ديونيسوس مرتديا التاج وأكليل الغار مع الرمح على كتفه وعلى الظهر يظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ونسر على صاعقة وأجنحة مفتوحة.

واستمرت هذه العملات حتى عصر بطلميوس التاسع وهى من الفضة[١].

أرسينوى الثالثة: زوجة وأخت فيلوباتور

توجد عملة على الوجه صورة نصفيه لأرسينوى الثالثة ترتدى تاج Stephane وعلى الظهر النقش ΑΡΣΣΙΝΟΗΣ ΦΙΛΟΓΙΑΤΟΡΟΣ وقرن خيرات يعلوه نجمة وهذه العملة من الذهب من فئة الثمنتية دراخمات وأيضا عملات صغيرة من النحاس بطرز مماثلة ولكن باسم زوجها ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ[٢].

بطلميوس الخامس (ابيفانس) ٢٠٥ – ١٨٠ ق.م (شكل ١١)

جاء إلى العرش مجرد طفل وكانت فترة حكمه مدمرة حيث فقدت كل الأملاك الخاصة باستثناء قبرص وقورينه وفينيقيا وأستولى أنطيوخوس

(١) Head, op. cit., Vol. II, pp. 854 f.

(٢) Head, op. cit., Vol. I, p. 715.

عــلى فلسطين والذى تزوجت ابنته كليوباترا فيما بعد من بطلميوس، ولا تظهر عملاته أى أثر للتغيير النقدى الكبير الذى تحمل البرديات المعاصرة دليــلاً عــليه. وفى العقد الأول من حكمه يبدو أن إصدار العملات من فئة الدراخمــتين مــن طراز "سوتير" قد استمر، وينسب سوفرونوس إلى هذا المــلك أيضــا عمــلات من فئة الثمانية دراخمات والأربعة دراخمات من الفضة بطرز بطلميوس الأول وبالمثل أيضا عملات صغيرة من الفضة لا تحمل أى نقش تصور على الوجه رأس إيزيس وعملات من النحاس تحمل عــلى الوجــه رأس إيــزيس أيضا أو الإسكندر بينما أنه ينسب إلى السنة العاشــرة زواج ابيفــانس وكــليوباترا أول العمــلات مــن طــراز χουσα δεκαετηριδων.

إن كل هذا النسب يعتمد على التخمين إلى حد كبير، ومن ناحية أخرى فمــن المؤكد أنه قد سكت عملات من فئة الثمانية دراخمات من الذهب من نوعيــة ΘΕΩΝ ΑΔΕΛΦΩΥ تحمــل رأس ســهم كرمز وشعار من المحــتمل أنه يمثل ارسطومينيس الوصى على الملك بواسطة أبيفانس لأن الرمز والشعار يظهران ويتكرارن معا على عملات نادرة من فئة الأربعة دراخمات من الفضة بوجه يصور صورة نصفيه لبطلميوس الخامس وعلى الظهر النقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΕΠΙΦΑΝΟΣ وصاعقة مجنحة.

ومن المحتمل أن العملات العادية من النحاس والتى تحمل نفس الشعار كانت معاصرة.

كذلــك تربط الشعارات معا عناصر مجموعة أخرى والتى بالإضافة إلى العمــلات مــن فئة الأربعة دراخمات التى تحمل رأس سوتير تشمل صــورة نصــفيه لبطلميوس الخامس بالتاج المشع ورمح على كتفه وعلى

الظهـــر قـــرن الخيـــرات المشع بين نجوم والنقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ .ΒΑΣΙΛΕΩΣ

وعـــلى الظهـــر نســـر عـــلى صاعقة والنقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ .ΒΑΣΙΛΕΩΣ

وتظهـــر سلســـلة مماثـــلة تحمـــل التواريخ الملكية (حتى عام ١٩٥ ق.م) والحـــرفين NI بين أرجل النسر إن إبيفانس لم ينفذ على الفور طرز أبائه، وبالإضـــافة إلى العمـــلات من فئة الثمانية دراخمات من الذهب والأربعة دراخمـــات من الفضة التى تصور صورة نصفيه لبطلميوس الخامس فإنها تحـــوى عمـــلات مـــن فـــئة الأربعة دراخمات من الفضة بصورة نصفيه لبطـــلميوس الـــرابع وعمله أو اثنين من فئة الثمانية دراخمات من الذهب لارسينوى الثالثة مماثلة ولكن بالحروف NI أمام النسر، وحتى بدون تاريخ فـــإن تصـــوير ابيفانس بشكل شاب يكفى لإظهار أن العملات السابقة تتبع الجـــزء المبكر من فترة حكمه. وتحمل سلسلة من العملات من فئة الأربعة دراخمـــات مـــن الفضـــة بطرز مماثلة وبالحرفين NI علامات دور سك بيـــرتوس وطرابلس وصور وبيبلوس وبالتالى فلابد أنها قد توقفت حوالى عام ٢٠٠ ق.م عندما احتل أنطيوخوس الثالث هذه المدن(١).

وفى الـــنهاية تقلصـــت منطقة سك العملة إلى حد كبير، إلا أن قبرص احتـــلت دائما مكاناً بارزاً حيث بدأ هناك فى السنة الأولى من فترة حكمه إصدار عملات تحمل تواريخ ملكيه مسبوقه بالرمز L، ومن بين هذه القطع من قبرص هناك قطع قليلة من فئة الثمانية دراخمات من الذهب وعملات نـــادرة جـــداً من النحاس، وعلى أية حال فإن غالبيتها هى عملات من فئة

(١) Overbeck, op. cit., p. 189, pl. 57 h.

الأربعـــة دراخمـــات مـــن الفضيــةِ بالطـــرز العاديـــة مـــع الـــنقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ وقد قدر لهذه السلسلة أن تستمر بهذا الشـــكل طـــوال الأســـرة نفســـها. وعلامـــات دور الســـك العاديـــة هى ΠΑ (بافوس)، ΣΑ (سلاميس)، ΚΙ (كيتيوم)، ΑΜ (أماثوس)(١).

بطـــلميوس الســـادس (فيلوميـــتور) من ١٨٠ – ١٤٥ ق.م(٢) (شكل ١٢)

حكـــم بطلميوس السادس فى البداية تحت وصاية أمه كليوباترا الأولى وينسب سوفرونوس إلى فترة وصايتها من (١٨٠ – ١٧٤ ق.م) مجموعة من العملات النحاسية من الطرز المعتادة عليها حرف Κ بين أرجل النسر، وأيضـــا مجموعـــة أخـــرى تحمـــل الـــنقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ عـــلى الوجـــه وعـــلى الظهـــر ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. وهو يربط بهذه المجموعة الأخيرة مجموعة ثالثة لا يظهر عليها اسم الملكة.

عـــند وفـــاة كليوباترا الأولى انتقلت الوصاية إلى أيدى اثنين من عبيد القصـــر المحررين أحدهما يولايوس والذى يوجد اسمه على ظهر خمسة فـــئات مـــن الـــنحاس، وقـــد تصور هو وزميله لينايوس تخطيطاً طموحاً لاســـتعداده فيـــنيقيا وفلسطين لمصر وكانت النتيجة هى غزو وادى النيل بواســـطة انطيوخوس الرابع الذى تولى "حماية" ابن اخته الصغير مصدراً كـــثير مـــن عملات ΣΥΛ بالهلب السلوقى ووصل الأمر أنه أصدر عملة مصرية فضية ونحاسية باسمه.

(١) Head, op. cit., Vol. II, pp. 855 f.

(٢) Overbeck, op. cit., p. 189, pl. 57 i.

ومال الشعب للأستسلام للسيطرة السورية وحولوا التاج على الفور (فى عام ١٧٠ق.م) إلى الابن الأصغر لابيفانس وهو بطلميوس الثامن فيما بعد، وتـــلا ذلـــك تســـوية بيـــن الأخويـــن وفى النهاية أجبر التدخل الرومانى انطيوخـــوس على الانسحاب فى عام ١٦٨ ق.م من مصر ولسنوات قليلة حكـــم الـــبطالمة الاثنين معاً ولكن فى عام ١٦٤ تم تسليم قورينه إلى الأخ الأصغر كمملكته الخاصة.

وربمـــا يكون سوفرونوس محقاً فى نسب ستة فئات من النحاس بظهر يصـــور نسرين إلى فترة الحكم المشترك على الرغم من أن تفسيره للطرز على أنه رمز للحكم المقسم يبدو خيالياً حيث يرى أنه يظهر باستمرار فى فترات أخرى.

وممـــا لاشـــك فيه أن إصدارات قبرص التى بدأت فى ظل إبيفانس قد اســـتمرت فى ظل فيلوميتور، ولكن من غير الممكن التأكد من أن العملات المحـــددة من هذه السلسلة التى ينسبها له سوفرونوس سواء كانت عملات من فئة الثمانية دراخمات من الذهب أو عملات من فئة الأربعة دراخمات مـــن الفضـــة هى حقيقة عملته حيث أن التواريخ تناسب أيضا أخيه والذى كان معاصراً وخليفة له فى نفس الوقت، وفى مقابل ذلك هناك سلسلة مهمة من العملة من فئة الأربعة دراخمات من الفضة والذى ليس هناك أدنى شك فيهـــا، وقـــد ســـكت فى بطوليمـــايس فى حوالى ١٤٨ ق.م عندما تدخل فيلوميـــتور فى الصراع بين الإسكندر بالاس وديمتريوس الثانى وتصور عـــلى الوجه رأس بطلميوس السادس متوجه وعلى الظهر نسر يقف على الصاعقة مع سنبلة قمح على جناحه والنقش[١]

ΒΑΣΙΛΩΕΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΘΕΟΥ ΦΙΛΟΜΗΤΟΡΟΣ

(١) Ibidem, pp. 857 f.

وقد قسم Poole فترة حكم فيلوميتور إلى الفترات التالية:

١- وصـــاية والدته كليوباترا الأولى من ١٨١ – ١٧٤ ق.م وتم إصدار عمـــلة مـــن الـــنحاس تحمـــل صورتها والنقش ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ وعـــــلى الظهـــــر ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ وقطعـــة مـــن فـــئة الأربعة دراخمات بصور نصفيه لزيوس سيرابيس وكليوباترا بشكل إيزيس.

٢- وصاية يولايوس ولينايوس ١٧٤ – ١٧١ ق.م وأصدرت عملات من الفضة والنحاس بالطرز المعتادة.

٣- اغتصـــاب أنطيوخـــوس الـــرابع لســـوريا (عملة نحاسية من الطرز المصرية باسم أنطيوخوس) وتولى بطلميوس الثامن الحكم أثناء سجن أخيه.

٤- فترة الحكم المشتركة لبطلميوس السادس والثامن (١٦٨ – ١٦٤ ق.م) وأصدرت عملات من النحاس فقط.

٥- فـــترة حكم بطلميوس السادس وحده (١٦٤ – ١٤٥ ق.م) وأصدرت عملات من الفضة مؤرخة من قبرص.

٦- فـــترة حكـــم مشـــترك لبطـــلميوس السادس وابنه بطلميوس السابع (يوبـــاتور) ١٤٦ ق.م وأصـــدرت عمـــلة مـــن الفضـــة مؤرخة بـــ A. L. ΛS. KAI = العام ٣٦ لفيلوميتور والعام الأول ليوباتور.

كذلـــك سك بطلميوس فيلوميتور عملات فضية فى فينيقيا من ١٤٨ – ١٤٦ ق.م تحمل صورته الشخصية والنقش[١]

ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΟΜΗΤΟΡΟΣ ΘΕΟΥ

---

(١) Head. op. cit.. Vol. II. p. 716.

بطلميوس السابع (يوباتور) ١٤٥ ق.م

وقــد اغتيل بتحريض من عمه بعد توليه العرش مباشرة تقريباً وعلى الــرغم مــن انـــه لا يبدو أنه قد ترك عملة خاصة به، فإن قطعة من فئة الأربعـــة دراخمات من قبرص من الفضة تحمل التاريخ.L ΛS. KAIA هى ربمـــا بقايا تلك الفترة القصيرة التى ارتبط فيها بأبيه فى المملكة حيث كان العام السادس والثلاثين لفيلوميتور هو العام الأول ليوباتور.[١]

بطــلميوس الثامن (يورجتيس الثانى) من ١٧٠ – ١١٦ ق.م[٢] (شكل ١٣).

لقب بلقب "فيسكون" أى البدين وأصبح حاكماً حقيقاً فى عام ١٤٦ ق.م حيــث كـــانت الفترة السابقة معاصرة لفترة حكم أخيه بطلميوس السادس (فيلوميــتور) ولكنه كان دائما يحسب سنوات حكمه بإعلانه الأول ملكاً من قــبل المصـــريين، ومن بين العملات من السلاسل العادية من قبرص التى يعطيها له سوفرونوس تلك التى تحمل التواريخ ٣٧ (LΛZ)،٥٤(LN Δ) وهى بالتأكيد عملاته، لأنه لم يحكم أي ملك من الملوك البطالمة التاليين له لفــترة أكثر من ستة وثلاثين عاماً وفيما يتعلق بالعملات الباقية فمن غير المؤكد التمييز بدقة بين إصداراته وإصدارات أخيه باستثناء فى حالة العملة مــن فئة الدراخمتين Didrachma النادرة جداً من عام ٣٣، وتحمل هذه الإصدارات رأس مشعة من الواضح أنها ليست رأس بطلميوس فيلوميتور وبالـــتالى فإنها تمثل بطلميوس "فيسكون" والنسب الآخر غير المشكوك فيه هو عملة مماثلة غير مؤرخة من النحاس خاصة به أيضا، ويبدو أن هاتين

(١) Head, op. cit., Vol. I, p. 857.
(٢) Overbeck, op. cit., p. 189.

العملــتين الأخيــرتين قد سكتا فى قبرص وربما أنه من نفس الجزيرة قد جــاءت فــئات عديــدة مـــن الــنحاس[١] تحمــل عــلى الظهــر النقش ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΩΕΣ وقرن خيرات مزدوج أو نسر، ومن ناحيــة أخــرى فــإن فئــتين من النحاس تحمل رأس ليبيا يجب أن تتبع بطــلميوس الــثامن "فيســكون" إذا تم تفسير الشعار الذى تحمله على أنه ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ ومن الواضح أنها من قورينه ويقترح ريجلنج أنها ربما تكون قد سكت فى ١٦٤ – ١٤٥ ق.م بينما كان بطلميوس الثامن لا يزال مجــرد حــاكم لقورينه وبعد وفاة أخيه كملك وحيد لمصر عام ١٢٧ ق.م. ومـــن عـــام ١٢٧ إلى ١١٧ ق.م سك عملات من الفضة والنحاس وهذه الأخيرة تحمل غالباً رؤوس زوجاته المتتاليات وكليوباترا الثانية أرملة أخيه وابنــتها كــليوباترا الثالــثة مغطــاة بجــلد الفيــل ويظهــر عليها النقش ΒΑΣΙΛΕΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΕΥΡΓΕΤΟΥ

بطــلميوس التاســع (ســوتير الــثانى) من ١٢١ – ١١٧ ق.م (شكل ١٤)

كان يحكم بالاشتراك مع والده من ١٢١ – ١١٧ ق.م وتوفى قبل والده وله عملات من الفضة من الطراز العادى[٢].

---

(١) Ibidem, pl. 57 j.

(٢) Ibidem, p. 189, pl. 57 k.

بطـــلميوس العاشـــر (الإســـكندر الأول، لاثيروس)، (شكل ١٤) كليوباترا الثالـــثة وبطـــلميوس الحـــادى عشر (الإسكندر الثانى) من ١١٦ – ٨٠ ق.م[١]

وهـــؤلاء يمـــلاؤن صـــفحة مضطربة من التاريخ المصرى وقد ترك بطلميوس الثامن الوصاية لأرملته كليوباترا الثالثة ويبدو أنها قد فضلت أن يكـــون أصغر الأمراء زميلاً لها، ولكنها استطاعت أن تضمن له فقط حكم قبرص والذى نظر إلى تعينيه عليها فى عام ١١٤ ق.م دائما على أنه بداية فترة حكمه كبطلميوس الحادى عشر، ويحسب شقيقه الأكبر سنوات حكمه (مـــثل كـــليوباترا) من وفاة "فيسكون". وفى عام ١٠٧ ق.م عاد الإسكندر الأول إلى مصـــر وأجبر أخيه على الأنسحاب ووطد نفسه بدلاً منه، وفى عـــام ١٠١ ق.م اغتال كليوباترا التى كان قد حكم كشريك معها حتى الآن وفى نفـــس العام اعترف بأخيه ملكاً على قبرص، وحكم لاثيروس قبرص حتى عام ٨٨ ق.م عندما توفى الإسكندر الأول.

أما العملات الفضية الوحيدة من هذه الفترة التى يمكن نسبتها بتأكيد تام هى العمـــلات القبرصية من فئة الأربعة دراخمات التى تحمل النقش ΠΑ (بـــافوس) والـــتى سكت فيما بين ١٠٦ – ١٠١ ق.م وهى تحمل تواريخ مشـــكوك فيها والتى يمكن أن تمثل فقط سنوات حكم كليوباترا والإسكندر الأول وتقع باقى العملات المؤرخه من الفضة من مجموعة سوفرونوس فى ثلاث مجموعات:

(١) Davis – Kroay. op. cit.. p. 69.

(أ) مجموعة من فئة الأربعة دراخمات Tetradrachma، والأثنين دراخمة Didrachme والدراخمة والنصف دراخمة مع النقش ΠΑ وتواريخ LA إلى LΛΕ[1].

(ب) مجموعـــة من فئة الأربعة دراخمات بالرموز ΠΑ أو ΣΑ أى بافوس وسلاميس والتواريخ من LIH إلى LKZ .

(ج) مجموعـــة مـــن فئة الأربعة دراخمات بالرموز ΠΑ أو ΣΑ أو KI وتواريخ من LA إلى LI.

أن مهمة توزيع هذه العملات صعبة جداً ولكنها قد تبدو أبسط نوعاً إذا ما تأكدنا متى توقفت بافوس ΠΑ عن أن يكون لها مغزى محلى وأصبحت توضع على العملات التى سكت فى الإسكندرية فيما بعد، وهناك قطع من الـــنحاس تحمل على الظهر النقش ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ أو نســـر أو قرن خيرات مزدوج أو تاج إيزيس والتى لابد أنهـــا سكت بواسطة بطلميوس العاشر وهناك بعض العملات الأخرى من الـــبرونز غير مؤكدة ويعتقد سوفرونسوس أنها قد أصدرت فى عام ١٠٧ ق.م فى العيـــد العشـــرين لزواج كليوباترا، وكان بطليموس أبيوس الأبن الشرعى لفسيكون يحكم فى قورينه لجزء من الفترة محل المناقشة ولكن لا يمكن تحديد عملاته الآن.

بطلميوس الحادى عشر (الإسكندر الثانى) عام ٨٠ ق.م

هـــو ابن بطلميوس العاشر وقد حكم لمدة تسعة عشر يوماً فقط وينسب ســـوفرونوس إلى الإسكندر الأول وكليوباترا الثالثة العملات النحاسية التى تنسب عادة إلى الإسكندر الثانى وكليوباترا الثالثة أو إلى بطلميوس ابيون.

(١) Overbeck. op. cit., p. 189, pl 571.

بطـلميوس الـثانى عشـر (نيوس ديونيسوس) من ٨٠ – ٥٨ ، ٥٥ – ٥١ ق.م

يـلقب بأوليـتيس أى الزمار الابن الشرعى لبطلميوس الحادى عشر وكـانت فترة حكمه طويلة ولكن مضطربة، وليس من الصعب نسب عمله هـذا المـلك فهى من فئة الأربعة دراخمات من الفضة من معدن منخفض القيمة، وتحمل النقش ΠΑ وتاج إيزيس على الظهر(١).

وتقـع فى سلسلتين مؤرختين بينهما فجوة لمدة أربعة أعوام فيما بينها تطابق فترة نفيه من ٥٨ – ٥٥ ق.م ويتبع السلسلة الثانية ويتطابق التاريخ KI عام ٥٥ – ٥٤ ق.م(٢).

ويقسم سوفرونوس السلستين على هذا النحو:(٣)

(أ) مجموعة بتواريخ تتراوح من LA إلى LKB.

(ب) مجموعة بتواريخ تتراوح من LKI إلى LΛ .

وعـلى أية حال فإن ريجلنج يرجع السلسلة (أ) إلى فترة الحكم التالية، ويظهر بورتريه لأوليتيس على عمله من فئة الدراخمة نادرة جداً سكت فى عام ٥٣ ق.م.

كليوباترا السابعة من ٥١ – ٣٠ ق.م (شكل ١٥-١٦)

ابـنة أوليـتيس وكـانت الشخصية المسيطرة طوال السنوات الأخيرة للأسـرة البطلمية، ولم يكن إخوانها بطلميوس الرابع عشر والخامس عشر وابـنها بطـلميوس السـادس عشر (قيصرون)(٤) أكثر من مجرد دميات

---

(١) Head, op. cit., Vol. II, p. 859.

(٢) Head, op. cit., Vol. II, p. 717.

(٣) Overbeck op. cit., p. 189, pl. 57 m.

(٤) Ibidem, pl. 57 p.

وينســب ســوفرونوس لها سلسلة من العملات من الطرز العادية بتواريخ تــتراوح مــن LA إلى LKΓ والتى كان Poole قد أعطاها لأخ أصغر لأوليــتيس والذى كان فى فترة ما ملكاً فى قبرص، ويفضل ريجلنج نسب هذه العملات إلى أوليتيس نفسه مستبدلاً بها السلسلة (أ) الموصوفة من قبل والتى ينسبها إلى كليوباترا وبذلك يجعل العملات من فئة الأربعة دراخمات الــتى تظهــر تاج إيزيس على الظهر سلسلة مستمرة مقسمة بين اثنين من الحكام(١).

وهــناك جدل قوى فى صالح هذا الترتيب وهو ظهور نفس الرمز إلى جــانب ΠA على عملة من فئة الدراخمة سكت فى عام ٤٦ ق.م وتحمل بورتــريه لكيــلوباترا، وعــلى الظهــر الــنقش ΒΑΣΙΛΕΣΣΗΣ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ونسر يقف فوق صاعقة(٢).

وهــناك فئــتان تــتميزان بوجود النقش Π، M على التوالى وقد أثبت ريجلنج بشكل قاطع أن هذه الحروف هى أعداد (= ٨٠ و ٤٠) وتشير إلى أعــداد الدراخمات النحاسية التى تحويها كل فئة، ومن الواضح أنه خلال هذه الفترة كانت الدراخمة النحاسية تزن ٤ أو ٥ جرامات فقط.

ولهــذه المــلكة الشهيرة توجد عملات مصرية فضية من فئة الدراخمة وعملات مصرية قبرصية من البرونز تحمل صورتها على الوجه والنقش السابق وأحياناً تظهر بشكل أفروديتى تحمل الطفل بطلميوس السادس عشر (قيصرون) بشكل إيروس بين ذراعيها(٣).

---

(١) Ibidem, p. 189. Pl. 57 n.

(٢) Ibidem, p. 190 pl. 57 o.

(٣) Ibidem, pl. 57.

وكـــان اتحادها مع ماركوس أنطونيوس[١] يعنى استعادة مصر لاملاكها السابقة على فينيقيا وفلسطين ومن هنا جاء إصدار عملات من فئة الأربعة دراخمات من الفضة ببورتريه كليوباترا فى أسكالون،[٢] وهذه تمثل احياء للعمـــلة الفينيقية القديمة للملوك السلوقيين مثل القطع النحاسية من بيرتوس وطرابـــلس ودمشق والتى تظهر رأسها عليها وتمثل احياءً للعملة المحلية التى بدأها أنطيوخوس الرابع[٣].

هـــذه كـــانت أهم الملامح الرئيسية للصور والشعارات التى استعملها الـــبطالمة عـــلى عملتهم ابتداءاً من عصر بطلميوس الأول ٣٠٥ ق.م إلى عصـــر كـــليوباترا الســـابعة ٣٠ ق.م والتى سار على نهجها جميع ملوك البطالمة.

- ولقد لعب موقع مصر الإستراتيجي دوراً خطيراً فى اختيار بطلميوس الأول مصـــر لـــتكون المكـــان الذى يقيم فيه دولته، ويتضح ذلك من سياســـته، وموقفـــه الـــذى أخـــذه تجاه التيارات المختلفة التى سادت الإمبراطورية الخاصة بالإسكندر عقب وفاته.
- ولقـــد ســـبقه الإسكندر الأكبر فى تقديره لمدى أهمية موقع الإسكندرية أثـــناء فـــتوحاته ليـــس فقط من الناحية العسكرية بل أيضا من الناحية الاقتصـــادية، ممـــا دفعه إلى إقامة مدينته المشهورة الإسكندرية التى حملت اسمه والتى خططها المهندس دينوقراطيس وجعلها تشمل مينائين عـــن طريق توصيله جزيرة فاروس بشاطئ القرية المصرية راقودة،

(١) Ibidem. p. 191. pl. 57 u. v. w..

(٢) Ibidem. pl. 57. p.

(٣) Head. op. cit.. Vol. II. p. 859.

فأصبحت الإسكندرية بذلك الميناء المصرية الأولى فى المياه العميقة[١].

- ولقد زاد من أهمية الإسكندرية وميناءها البحرى ميناءها النهرى الذى كـــان متصلاً بالنيل عن طريق ترعة شيديا والذى أصبح على اتصال بطريق القوافل الموصل إلى أعماق القارة الأفريقية إلى جانب التجارة التى تأتى من الخليج العربى.
- هذه الأهمية للإسكندرية برزت بشكل واضح فى عصر البطالمة خاصة فى عصـــر بطـــلميوس الأول والثانى فلم يكن هدف بطلميوس الأول تكويـــن إمبراطورية واسعة مترامية الأطراف ــ بالرغم من الفتوحات الخارجيـــة التى تمت فى عصره ــ والتى كان الهدف الأول منها هو المحافظـــة عـــلى حدود مصر وتأمين سلطانه بها لذلك أخضع بعض المناطق المجاورة على الحدود الغربية والشرقية لمنع غزو مصر فجأة عـــن طـــريق البر، كما مد بعض سلطانه أيضاً على بعض جزر بحر إيجـــه لتكون له بمثابة نقاط أمامية تضمن له السيطرة على البحر، تلك السيطرة التى لا تخول له فقط حماية عسكرية ولكن تعتبر نقطة هامة تمكنه من السيطرة على التجارة العالمية التى تأتى من الهند والجزيرة العـــربية شـــرقاً إلى بلاد الإغريق وجزر بحر إيجه شمالاً وإلى شمال أفـــريقيا وإيطاليـــا غرباً تلك التجارة التى كانت تسيطر عليها من قبل القبائل الفينيقية.
- وبقدر ما كانت مصر مصدراً للقمح والبردى باعتبارها مركز الصناعة الوحيـــد له كـــانت مصـــر فى حاجة إلى استيراد المواد الخام اللازمة للصناعة مثل:

(١) عزت قادوس، آثار الإسكندرية القديمة، الطبعة الثانية، الإسكندرية، ٢٠٠٠، ص ص ٤ وما بعدها.

- أخشاب السفن
- أخشاب الزينة
- القطران
- المعادن
- الرخام

وبذلك لعبت الإسكندرية دوراً فعالاً فى المجال التجارى كعاصمة لمصر مما أدى إلى نشاط البطالمة فى إصدار عملاتهم سواء فى دور السك السكندرية أو فى الولايات الأخرى التابعة لها مثل فينيقيا، قبرص، برقه.

وبالتالى انتشرت عملتهم فى العالم الخارجي وكانت بمثابة دعامة دولية لهم وتجمع لدى البطالمة كمية كبيرة من النقد الإغريقى دخلت خزائن الملوك البطالمه لأن التجار الأجانب كان لابد أن يستبدلوا عملتهم بعملة البطالمة لاستخدامها فى الإسكندرية حسب قرار بطليموس الثانى وهكذا كانت الإسكندرية عاصمة دولة البطالمة هى المركز الأساسى الذى تستقبل مصر عن طريقه كل ما تحتاجه من الخارج وتصدر منه منتجاتها.

أهم شعارات البطالمة على عملاتهم والدوافع التى أدت إلى ذلك:

- تميزت عملة البطالمة بوجود شعار أو رمز خاص بهم صنعه بطلميوس الأول فاستعمله خلفاؤه من بعده، هذا الرمز مكون من الصاعقة Thunder Bolt والنسر إلى جانب صورة بطلميوس التى أصبحت القاعدة السائدة على وجه العملة.
- أما صور الملوك والملكات الآخرين على الوجه فكانت على بعض العملات الذهبية والفضية التذكارية.
- أما كليوباترا السابعة فقد انتهجت سياسة جديدة إذ وضعت صورتها كأساس لوجه العملة وكان ذلك احياءاً لنفوذ وقوة أول ملكة بطلمية تحكم مصر.

- إلى جــانب هذه الشعارات وجدت رموز أخرى إما وضعت منفردة أو جنــباً إلى جنب مع الشعار التقليدى مثل: سنابل القمح، سعف النخيل، قرن الخيرات،... الخ.

ولكن هذه الشعارات اتخذت طابعاً خاصاً لسياسة البطالمة

فهل مزجت فيها العناصر المصرية والعناصر الإغريقية بهدف السير عــلى سياســة الإســكندر أم أن هــذه الشعارات كان يغلب عليها الطابع الإغريقي تمشياً مع الوزن الاجتماعى الكبير للإغريق فى ذلك الوقت نتيجة للامــتيازات الــتى مــنحت لهم سواء فى المجال العسكرى أو الإدارى أو الاقتصـــادي أو الفنى أو للاعتماد عليهم كدعامة اجتماعية؟ أم غلب الطابع المصرى على الإغريقى؟ ونجيب على هذه التساؤلات فى النقاط التالية:

١- ممـــا لاشـــك فيه أن شعار البطالمة المكون من النسر والصاعقة كان رمزاً إغريقياً ولكنه منفذاً بطريقة مصرية وحافظ عليه البطالمة طوال مدة حكمهم لمصر.

٢- وكذلك كان تصوير بطلميوس الأول كأساس لوجه العملة يعتبر تمشياً مــع الــتقاليد المصرية، التى حرصت على تصوير الفراعنة بطريقة تقليدية على جدران المعابد طوال فترة التاريخ المصرى الطويل وحتى عــندما أصــدر البطالمة عملتهم من دور السك الأخرى فى الولايات التابعة لهم مثل فينيقيا أو قبرص أو برقة ظلت صورة بطلميوس الأول أساساً لوجه العملة.

٣- ولم يكن هذا التقليد المصرى هو الوحيد الذى سار عليه البطالمة فقد انــتهج البطالمة نفس سياسة الفراعنة نحو ألهتهم فقاموا بإضافة أجزاء جديــدة إلى معابدهم التى كانت مقامه فعلاً فأعاد بطلميوس الأول مثلاً إنشـــاء قـــدس الأقداس فى معبد الكرنك بإسم فيليب ارهيدايوس وتمت

زخـــرفة قاعة فى الكرنك بإسم الإسكندر الرابع، وشيد هيكلاً فى بنى حسن وأقام بوابة أمام معبد الفنتين وقد حذى حذوه جميع البطالمة من بعـــده حتى أن أحد هؤلاء الملوك ازدادت عنايته بالآلهة المصرية إلى درجة قللت اهتمامه بالآلهة اليونانية. ولم تكن اهتمامات البطالمة تتمثل فى إضافات إلى المعابد المقامة فقط ولكنهم بنوا معابد كاملة مثل معبد إيـــزيس بفيلـــه ومعـــبد أوزيريس بكانوب ولعل أهم المعابد هو معبد حورس فى إدفو.

٤- ولقـــد ذهـــب الـــبطالمة إلى أبعد من ذلك فحملوا الألقاب الفرعونية بالتدريج، واعتبر البطالمة أنفسهم ورثة لعرش مصر من بعد الإسكندر الذى نصبه كهنة آمون فرعوناً إلهاً فأصبح من حق البطالمة من بعده أن يصـــبحوا فراعـــنة وآلهة لهم حق السيطرة وعلى رعاياهم واجب الطاعة.

فـــلم تكـــن بذلك سياسة البطالمة إذن مجرد إرضاء للمصريين ولكنهم كانوا على استعداد لتقبل التقاليد المصرية والمحافظة عليها وكذلك اتباعها فى سياستهم كما نرى فى صورهم التقليدية على العملة.

بـــل إن ما أقدمت عليه كليوباترا السابعة أكبر دليل على هذه السياسة فعـــندما أنجـــبت طفلها من يوليوس قيصر، ولم تكن تجرى فى دمه دماء الفراعـــنة لأن أباه لم يكن فرعوناً وجدت كليوباترا لنفسها ولأبنها مخرجاً مـــن خلال المعتقدات المصرية الدينية فصورت على جدارن معبد أرمنت قصة تشبه قصة حتشبسوت التى سجلتها على جدران الدير البحرى، وقصة أمنوفيس الثالث فى معبد الأقصر، قصة نيكتانبو الثانى، وأوليمبياس إمرأة الإســـكندر إذ نقشـــت كليوباترا على جدران معبد أرمنت قصة فحواها أن الآلـــه آمـــون تقمص شكل يوليوس قيصر وأنجب من كليوباترا ابنها الذى

أطلق عليه السكندريون اسم "قيصرون" وهكذا اكتسب قيصرون الشرعية وحق اعتلاء العرش، وتم تصويره بعد ذلك فى شكل الفراعنة بعد اعتلائه العرش.

وصورت كليوباترا على عملتها نفسها كايزيس مع طفلها قيصرون فى صورة حورس.

ويلاحظ أن أولى الخطوات التى اتخذت فى تصوير الحكام البطالمة على العملة كملوك فراعنة وآلهة قد تم على مراحل:

المرحلة الأولى: بدأت عندما أعطى بطلميوس الأول لنفسه الحق فى تعديل عملة الإسكندر الأكبر حيث وضع صورة الإسكندر بقرنى كبش "رمز الإله آمون" بدلاً من هيراكليس.

المرحلة الثانية: عندما وضع بطلميوس الأول اسمه مع صورة الإسكندر الأكبر على نفس قطعة العملة.

المرحلة الثالثة: عندما وضع بطلميوس الأول صورته واسمه بدلاً من الإسكندر باعتباره خليفه له ولقب نفسه بلقب الملك.

ومما يؤكد فعلاً أن البطالمة قاموا بالربط بين التراث المصرى والإغريقى والذى ظهر بوضوح فى عصر بطلميوس الثانى عندما وضع هذا الملك صورة والده على العملة ومعه لقبه الذى لقبه به أهل رودس وهو سوتير (المخلص).

ثم وضع بطلميوس الثانى صورة والدته برنيكى بجانب والده بطلميوس الأول ولقبهم بالإلهين المنقذين. وكذلك قام بطلميوس الثانى بتأليه زوجته أرسينوى بعد وفاتها على العملة.

ويلاحظ أن هذا يتعارض مع التقاليد المصرية حيث كان يؤله الفراعنة فقط أثناء حياتهم وكان آخر ملوك مصر الأوائل المقدسين هو حورس الذى

وحد القطرين ووضع أسس الحكم ثم ارتفع للسماء وخلفه ملوك من البشر تتمثل فيهم صورة هذا الإله.

إذن هذه الخطوة التى اتخذها بطلميوس الثانى لتأليه والديه بعد وفاتهما كـــانت أول مبادرة من نوعها بعدما أعلن بطلميوس الأول عبادة الإسكندر الأكـــبر وتأليهـــه بعـــد وفاتـــه فى الإسكندرية لكونه مؤسسها مثل أبطال الإغريق.

وقـــد وضحت سياسة مزج المعتقدات تلك التى وضعها بطلميوس الأول وسار عليها بطلميوس الثانى حين أعلن زواجه من أخته أرسينوى الثانية، هذا الزواج المرفوض عند الإغريق والمتداول بين الملوك الفراعنة.

ونجـــد كذلك بطلميوس الثالث يطلق على زوجته كلمة أخت ــ مع كونها ليســـت أخـــته ــ ولكنها طبقاً للتقاليد المصرية القديمة مرادفه لكلمة زوجة حيث نقشها على العملة البطلمية.





شكل ١



شكل ٢



شكل ٣





شكل ٤



شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧



شكل ٨

شكل ٩

شكل ١٠

شكل ١١



شكل ١٣

شكل ١٢

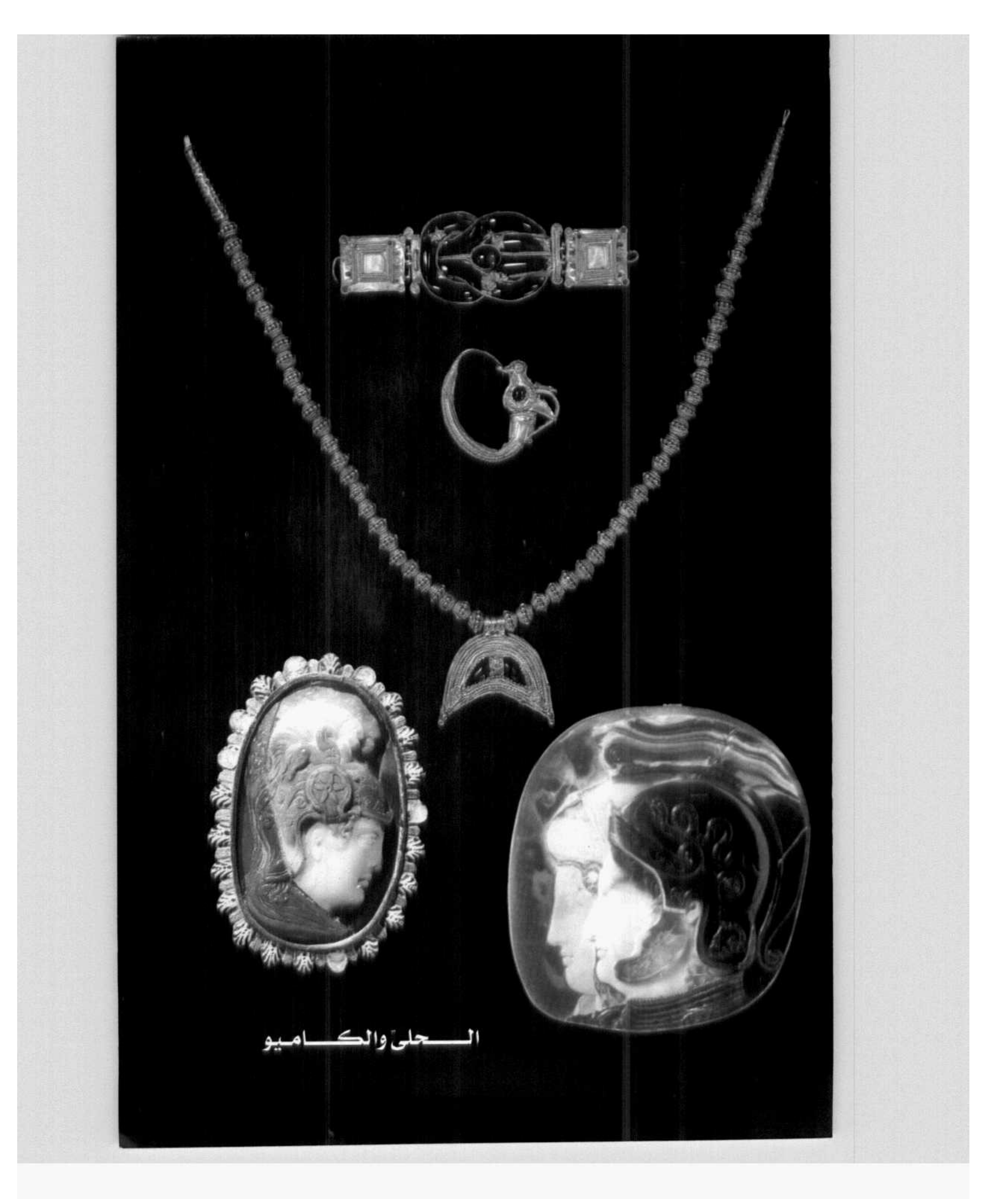
شكل ١٤

شكل ١٥

شكل ١٦

الفصل السادس

الحلى والمجوهرات فى مصر
فى العصرين اليونانى والرومانى


الحلى والكاميو

تقديـــم

من المعروف شغف الإنسان منذ قديم الأزل بالتزين والتجمل، إما عن طريق ملابسه أو حليه أو تزينه للمكان الذى يقطنه حتى لو كان كهفاً وهو ما ظهر جلياً فى جميع الآثار الموجودة من عمائر وتماثيل وصور وأثاث وحلى، يتضح بها جميعاً فطرة الإنسان على حب كل شئ جميل.

وحـــتى نـــتمكن مـــن إجراء دراسة بشكل أعمق حول هذا الفرع من الفـــنون الصـــغرى، نجد أن هناك رصيداً ضخماً من المعلومات حول هذا الفـــن، إلا أن ضخامة هذا الرصيد يصعب عملية إثبات الآراء التى يمكن التوصل إليها.

وتتضـــح أهميـــة العـــلوم المختلفة فى عملية التعرف على الأحجار الكـــريمة وكيفية استخراجها من باطن الأرض، فنجد أن الكيمياء والفيزياء والجيولوجيـــا كـــل منهم له دور فى الكشف عنها، التى قد تستخدم بشكل بســـيط أو بشكل تكنولوجى معقد وهو ما يطبق فى الكشف عن العديد من الأحجار والمعادن.

ومن الثابت أن ارتفاع قيمة الأحجار الكريمة يرجع لقدرتها على البقاء لفترات زمنية طويلة دون ان تتغير فى الشكل أو اللون أو التكوين وهو ما لا تبـــلغه المعادن مهما ندرت أو ارتفعت قيمتها، وسوف نتعرض لدراسة الحـــلى المصنوعة من كل المعادن والأحجار الكريمة على السواء بعد أن نـــتعرف عـــلى الفترة التاريخية التى تنتمى إليها وذلك عن طريق دراسة طـــرزها الفـــنية المختـــلفة والتعرف على الأساليب القديمة فى صناعتها وتشكيلها، وهو ما يسهل عملية التعرف على قيمتها التاريخية والمادية معا،

مـــع العلم بأن التكنولوجيا أيضاً تدخلت فى إجراء عملية التأريخ باستخدام وسائل علمية حديثة مثل: الكربون المشع مثلاً.

أولاً: المعادن المستخدمة فى صناعة الحلى ومواطنها

(أ) الـــذهب

بالـــرغم من اعتقاد بعض المؤرخين مثل بلينيوس[١] عن دلالة الثراء الفـــاحش والســـلطة والســـطوة حيث يقول فى موسوعته التاريخ الطبيعى Historia Naturalis "أنـــه مـــا من يد امتدت بسوء للإنسان إلا وكانت ترتدى الذهب"، إلا أنه لا يمكن إنكار ما للذهب من بريق وجمال لم يتغير على مر الأزمان وقدرته على الخلود دون تلف كذلك مع إمكانية تعريضه للنار دون الإضرار به بل على العكس فإن ذلك يزيد من نقائه وقيمته.

أمـــا حين نعود للجيولوجيا فإننا نجد أن استخراج الذهب من الأرض ليس أمراً صعباً، فالمصدر الأول له هو الأحجار النارية أو البركانية حيث يـــتواجد عـــلى شكل عروق معدنية بين طبقات تلك الأحجار، وفى بعض الـــدول ذات الظـــروف الجغرافية والمناخية الخاصة نجد أن هذه السلاسل الصـــخرية تتآكل مما يتسبب عنه انتقال الذهب فى مجارى الأنهار لتستقر فى قيعانهـــا، ونظراً لانجراف الذهب فى مجارى الأنهار مما يؤدى لتغير البيئة من حوله لتصبح رمال وحصى نهرى وعناصر معدنية ثقيلة أخرى، حيـــث تستقر كتل الذهب الخام فى قيعان الأنهار وهو ما دفع الناس للبحث عـــن الذهب فى مجارى الأنهار حتى يومنا هذا، وهى أبسط طرق التنقيب عـــن هـــذا المعدن، وقد حدثنا المؤرخ والجغرافى استرابون أنه منذ أزمنة بعيـــدة لـــدى الإنســـان بيده البسيطة للبحث عن الذهب بين رمال الجداول

(١) Plinius, Historia Naturalis XXXIII, 61.

النهرية، ويشير إلى بعض المناطق التى شاهد فيها ذلك كبعض أجزاء من المناطق العربية وأيضاً بعض القبائل الأوروبية والهندوأوروبية[١].

ومع ازدياد الطلب على الذهب وتناقص كتلته الخام عموماً، احتاج الإنسان لوسيلة أكثر فاعلية فى التنقيب عنه، وهو ما نستدل عليه من العملات البيزنطية التى تؤكد تناقص الذهب الخام فى تلك الفترة. ولا يعتقد أغلب العلماء معرفة الإنسان بالتنقيب عن الذهب فى باطن الأرض على أعماق بعيدة قبل حلول عصر الرومان، بالرغم من وجود وثيقة تعود للألف الثانية ق.م تصف لنا الذهب الأحمر المستخرج من بين تعريقات الكوارتز.

وهناك العديد من المصادر الكلاسيكية التى تحدثت عن لنا عن مواطن الذهب وطرق الحصول عليه، مثل: هيرودوت، حين يصف لنا الذهب وكيفية إجراء مسح للتعرف على أماكنه ثم عمليات الحفر والتعدين كذلك لدينا من القرن الأول ق.م وصف تفصيلى عن مناجم الذهب. وفى القرن اللاحق ــ الأول الميلادى ــ يمدنا بلينيوس[٢] بالوصف التفصيلى لعملية الكشف عن هذه المناجم ويخبرنا فى حديثه عن أماكن الذهب الرومانية بأنها تقع فى شمال أسبانيا ومنطقة واليس بفرنسا.

من حديث بلينيوس[٣] يمكننا الاستدلال على تطور عمليات التنجيم التى تبدأ بعمليات الحفر وإشعال النيران بطريقة ما لإحداث انفجار صخرى وما يلى ذلك من استخراج للمعدن وأهمية المياه فى إتمام عملية الشطف للمعدن لذلك كانت تمتد قنوات للمياه من الأنهار لأماكن الحفر. هناك العديد من

(١) Q.H. Gross, RE Bd. II, s.v. Gold, pp. 841 f.

(٢) Plinius, Historia Naturalis XXXV, 183.

(٣) Plinius, Historia Naturalis XXXIII, 126.

الدلائل الأثرية التى تخبرنا أيضاً بذلك فقد عثر على مقاطع حجرية وألواح تصـــف لنا عمليات غسيل المعدن التى كانت تتم على الضفة الشرقية لنهر النيل، كذلك ما زالت أنظمة شبكات المياه والخنادق فى شمال أسبانيا.

وقـــد اعـــتقد الـــرومان قديمـــاً فى إمكانية الحصول على الذهب من الكبريـــتات، وهـــناك روايـــة طريفة بهذا الشأن، فقد استحوذ الإمبراطور جايوس كاليجولا(١) على كميات كبيرة من كبريتات الزرنيخ للحصول منها عـــلى الذهـــب، إلا أنه خسر خسارة فادحة فى هذه الصفقة. وفيما يبدو أن الدفع وراء هذا الاعتقاد هو لون الكبريتات الأصفر اللامع الشبيه بالذهب.

المصادر القديمة للذهب(٢)

١ – مصر والنوبة

كـــانت هـــناك مـــناجم ذهب مهمة فى الصحراء الشرقية بمصر، تحديداً حول وادى الحمامات ووادى عباد وبالقرب من القصير، وكان ينقل عبر النيل إلى قفط التى كانت توصف بقفط الذهب coptos gold . وكانت هذه المناطق معروفة منذ عصر الأسرات حيث توجد خريطة لمناطق إنتاج الذهـــب محفوظة الآن بمتحف تورين فى إيطاليا. ونرى عمليات استخراج الذهـــب مصـــورة على جدران معبد أبيدوس، وهناك نقش آخر يبين ولع المـــلك ســـيتى الأول بمشاهدة مناجم الذهب من مناطق إنتاجه أيضاً على طول ضفة النيل بين وادى حلفا وكرمة بالقرب من سواحل البحر الأحمر. لذلـــك اعتبرت مصر والنوبة أهم مناطق الذهب على مدى عصور كثيرة مـــنذ عصر الأسرات وحتى العصرين اليونانى والرومانى. مما يؤكد على

---

(١) B. Pfeiler. Römische Goldschmuch des ersten und zweiten Jh.n.Chr. nach datierten Funden. 1970, pp. 33 ff.

(٢) H. Quiring. Geschichte des Golds. 1948. pp. 12 ff.

قول ملك ما بين النهرين توشراتا Tushratta عن مصر "أنها بلاد ينتشر فيها الذهب مثل الغبار".

٢- جنوب النوبة وأفريقيا

خلال عهد الأسرة الثامنة عشر الفرعونية نجد بعض الرسوم الجدارية تمثل عناصر زنجية لرجال يحملون الذهب فى شكل كتل وأكوام مسحوقة وسبائك حلقية موضوعة فى سلال، وتدل الأشكال المصورة على بيئة أثيوبية نستنتج منها أن أثيوبيا منذ تلك العصور وهى تشتهر بالذهب (شكل ١).

وهناك بعض الكتابات المصرية القديمة تعود للدولة الحديثة تشير إلى أن بلاد بونطس أو الصومال كانت تشتهر كموطن للذهب فى العالم القديم وكذلك الساحل الأفريقى الشرقى، ومن المعروف أن الفينيقيين الذين سكنوا قرطاجة كانوا يحصلون على الذهب من مواقع صحراوية فى جنوب الطريق المؤدى لقرطاجة.

٣- غرب آسيا

بطبيعة الحال كان إقليم غرب آسيا أقل إنتاجاً من مصر، نلاحظ أن مناطق مناجم الذهب هناك كانت تتمركز فى السلاسل الجبلية عبر هضبة الأناضول وأرمينيا والحدود الجنوبية والغربية لإيران؛ إلى جانب مناطق الهندوز التى تشتهر بإنتاجها من الذهب والأحجار الكريمة حتى يومنا هذا. وتخبرنا الكثير من المصادر عن خضوع تلك الأماكن للعديد من الحكام الأقوياء على مر التاريخ، كذلك احتوت قبرص على مناجم للذهب إلا أنه كان مختلطاً بالكبريت مما استلزم تنقيته وتكريره.

٤-شبه الجزيرة العربية

تعتبر هذه المنطقة من أهم موارد الذهب فى العالم القديم، فقد اعتمدت عليها بابل وسومر، والأنباط الذين سكنوا المنطقة المحيطة بالبتراء، وكذلك مملكة سبأ، وكانت تصل هذه الثروة إلى روما فى العصر الرومانى من خلال طرق محكمة أعدتها الإمبراطورية لإحكام السيطرة على أرجائها، وقد أخبرنا عن ذلك المؤرخ والجغرافى سترابون كما أخبرنا عن منطقة سميت "جرة" بأنها كانت أهم مركز تجارى لتبادل السلع التجارية بينه وبين الهند على الخليج الفارسى – يعتقد أنها البحرين حالياً.

لذلك كان الرومان يعتبرون الساحل الشرقى لشبه الجزيرة العربية المقاطعة الأفضل من حيث إنتاج الذهب، ربما لما تمتع به من خواص فريدة من حيث النقاء واللون الأصفر المحمر كما جاء فى وصف ثيوفيلوس فى كتاباته.

٥- روسيا والهند

تعد مناطق أفغانستان والهند أهم المواطن للحصول على الجواهر والأحجار الكريمة، أما مواطن الذهب فهى مرتفعات التاى وسيبريا والتبت حيث كانت تورد سبائك الذهب لدايورس ملك الفرس كجزية عينية وهو ما سجله لنا تاريخ هيرودوت، كما روى العديد من الأساطير الغربية عن حيوانات ضخمة كانت تحرس مناجم الذهب فى تلك المناطق.

٦- شرق أوروبا

يضم هذا الإقليم بعض الأماكن المنتجة للذهب مثل البلقان ويوغسلافيا وبلغاريا الحالية، كذلك فإن بعض جزر الكيكلاديس أنتجت الذهب، وقد اعتمد المينويون والميكينيون والإغريق على هذه المصادر المذكورة فى صياغتهم للحلى، ومن ناحية أخرى أثبتت المصادر القديمة أن مناطق مثل

جزر بحر إيجه وتراقيا قد أنتجت الذهب بل واعتمدت عليها صناعة الذهب فى العصر الهللينستى والعصر الرومانى.

(ب) الفضة[١]

لم تكن الفضة كالذهب، فمراكز إنتاجها محدودة كما ان استخدامها كان قــليلاً فى العصـــور القديمـــة فى صناعة الحلى. من أهم مشتقات الفضة الألكتروم، حيث استخدم فى عملية إدخاله على الذهب للحصول على سبيكة بصـــفات أفضــــل ــ هــذه العملية لم تتحقق بشكل فعال سوى فى العصر الهللينســـتى ــ وهـــو شديد الشبه بالفضة نظراً لاحتوائه على نسبة عالية منها، وقد تعرف الإنسان على كيفية اشتقاق هذا المعدن من الرصاص منذ عصـــر مـــبكر يصــــل للألف السابع ق.م. وقد انتشرت هذه الطريقة بين الإغـــريق فى نهاية الألف الثالث ق.م، أما عن استخراج الفضة من مناجم مثل مناجم أسبانيا فيمكن إرجاعه للألف الثانى ق.م.

المصادر القديمة للفضة

١ – شمال أفريقيا وبلاد العرب

بالـــرغم مـــن اشـــتهار مصر بإنتاجها من الفضة منذ ما قبل عصر الأسرات إلا أننا نجد أدلة على وصول فضة خام من غرب آسيا إلى مصر القديمـــة، كمـــا كانت السودان من أشهر مناطق إنتاج الفضة آنذاك، كذلك يخبرنا سترابون عن شهرة مدين فى هذا المجال أيضاً.

(١) Blümner, RE III A, s.v. Silber, pp. 13 ff.

٢- غرب آسيا

تعــد آسيا الصغرى من أهم مناطق إنتاج الفضة هناك خاصة مناطق جبال طوروس وبونطس وأيضاً مناطق إيران وأرمينيا والهند وبلاد ما بين النهرين.

٣- جنوب أوروبا

تواجــدت الفضـــة فى مناطق يوغسلافيا وبلغاريا والمجر، وكذلك فى اليونـــان وكـــريت ومقدونيـــا وتراقيا وجزر الكيكلاديس، واشتهرت تلك المـــناطق فى كـــلا العصــــرين اليونــــانى والرومانى بإنتاجها من الفضة. بالإضــــافة إلى ولايــــات مثل أسبانيا وفرنسا وبريطانيا وألمانيا فى عصر الرومانى[١].

كيفية إعداد الفضة الخام[٢]

فى معظـــم إنـــتاج الفضة نجد ان هناك نسبة لا تتعدى ١أو ٢% من الـــنحاس، هذا نظراً لاعتبارات اقتصادية توضع وفقاً لظروف كل عصر، فالـــنحاس يزيد من صلابة الفضة ويقويها كذلك يخفض درجة انصهارها، نلاحـــظ أن هـــذه النسبة متغيرة من وقت لآخر، هناك بعض المشغولات الفضية من مصر القديمة تحتوى على نحاس بنسبة ٢ : ١ وهذه دلالة على ضعف ذلك العصر، وهناك بعض من العملات الرومانية تحتوى على نسبة عالية من الفضة تصل إلى ٨٠% وأحياناً ٩٢,٢%، وقد حملت تلك السبائك دمغات مختومة بنسب المعادن التى تدخل فى تكوينها (شكل ٢).

---

(١) Plinius. Historia Naturalis XXXIII. 44.

(٢) Forbes. Metallurgy in Antiquity. 1950. pp. 120 ff.

(٣) النحاس ومعادن أخرى

تعد المعادن التالية هى أهم مواد تصنيع الحلى فى جميع أرجاء العالم القديـم حيث كانت تستخدم كمادة رئيسية أو مادة مساعدة فى تصنيع العديد من أشكال الحلى كالأساور والأقراط والقلائد ودبابيس الزينة والخواتم.

أ- مـن المعروف أن النحاس عرف بعدة أشكال نظراً لتنوع سبائكه، مثل سـبيكة النحاس والقصدير (البرونز) التى عرفت فى مصر وبلاد ما بيـن النهرين، وسبيكة النحاس والرصاص التى عرفت منذ منتصف الألـف الـثانى ق.م، وسبيكة النحاس والزنك التى عرفت فى القرن الأول ق.م.

ب- يعـد الحديد أيضاً من أهم المعادن التى استخدمت فى صناعة الحلى، وهـو من أولى المعادن التى تعرف عليها الإنسان، وقد احتفظ بقيمته عـلى مر العصور، وقد عثر على حلى حديدية مطروقة فى كل من مصـر وإيران تتمثل فى بعض القلائد تعود لعام ٣٠٠٠ ق.م. علاوة على استخدامه منذ عصور بعيدة فى صناعة الأسلحة.

ج- يعـد الرصـاص أسـهل المعادن من حيث تشكيلها، وهو معدن ثقيل يتحمل ضغوط عالية، بالإضافة إلى سهولة صهره، لذلك فهو المعدن المـثالى للبسطاء فعلاوة على شهرته الواسعة فى صناعة الأسلحة إلا أنـه مـن أرخـص المعادن على الإطلاق، إضافة إلى ذلك استخدمه الإنسان فى صناعة الحلى المختلفة منذ الألف الثالث ق.م.

د- الأنتيمون هو معدن خفيف له لون أبيض فضى يشبه الفضة فى شكلها ولكنه أكثر بياضاً، ويعتقد أنه لم يستخدم سوى فى صنع الحلى. ولقد عثر على حلى مصنوعة من الأنتيمون فى مصر تعود للأسرة الثانية والعشرين وكذلك فى بلاد ما بين النهرين.

هـ- إن معدن القصدير بالإضافة لما سبق من استخدامه لإعداد سبيكة البرونز، فقد استخدم فى حالته المفردة لصنع الحلى، وقد عرفت مصر بأنها أول من أنتج هذا المعدن فى حوالى ٣٠٠٠ ق.م فهناك خاتم من الأسرة الثامنة عشرة مصنوع من القصدير، كذلك عثر على مصنوعات قصديرية تعود لعصر الرومان فى شمال إيطاليا وبريطانيا فى شكل خواتم مصرية نوبية الصنع، إضافة إلى استخدامه مع الرصاص لإعداد سبيكة قصدير - رصاص.

و- مجموعة المعادن البلاتينية، وهى معادن استخدمت فى صنع الحلى ولكن بشكل أندر مما سبق ذكره، والسبب فى ذلك ندرتها هى نفسها، وهى:

البلاتينيوم، البلاديوم، أوسميوم، اريديوم والروثينيوم، وكان يتم العثور على هذه العناصر المعدنية مصاحبة لمعدن الذهب فى قيعان مجارى الأنهار وبالقرب من مناجمه.

أساليب صناعة الحلى وتطورها

إن فن صياغة الحلى يعد من اقدم وأصعب الفنون، كما أن الوسائل المستخدمة فيه تتغير وتتطور وفقاً للمهارة الفردية للصائغ البسيط الذى يعتمد عمله على أدواته التى غالباً ما يصنعها بنفسه من خاماته المحلية المتاحة له. ومع ذلك فقد تمكن بمهارته العالية وأدواته البسيطة من إنتاج أجمل وأدق الحلى.

إن شرائح الذهب والفضة السميكة التى كانت تصنع منها الحلى قديماً، غالباً ما كان يتم تشكيلها باستخدام أدوات من البرونز أو الخشب أو العظم، وقد بقى العديد من هذه الأدوات خالداً بما فيها من قوالب ومثاقيب وقوالب سك ومطارق وسنادين بعضها معروفة لدينا حتى الآن وبعضها غريب

وغير معروف. نجد أيضاً أن الأزاميل المعدنية والسكاكين كانت من الوسائل الأساسية فى قطع ألواح الذهب أو غيره من المعادن، كما نلاحظ أن النحاس من أشهر المعادن التى استخدمت فى صناعة تلك الأدوات، ويليه مباشرة الحديد من حيث الأهمية وأيضاً من حيث المعرفة تاريخياً، فالحديد لم يستخدم قبل القرن الثانى ق.م، كما أنه لم يكن بفاعلية النحاس، وقد عثر على أدوات مصنوعة من هذين المعدنين فى ميكينى(١).

(١) كيفية إعداد الألواح والرقائق المعدنية

إن السمة المميزة لجميع أعمال صياغة الحلى هى الاعتماد على استخدام الألواح المعدنية، خاصة الذهبية منها، التى كانت تستخدم بمعيار محدد يتم تحديده من قبل موظف يختص بذلك وفقاً للظروف الاقتصادية آنذاك ــ هو ما يعرف بالعيار أو الدمغة حالياً. كانت هذه الرقائق الذهبية تتفاوت فى السمك، ونظراً لأن معظم سكان العالم القديم كانوا من الطبقة البسيطة لذلك كان اغلب إنتاج العالم القديم يعد من ألواح ذهبية رقيقة نتيجة لظروف هذه الطبقة الاقتصادية. كذلك لم يقتصر استخدام الألواح الذهبية على صياغة الحلى بل فقط إنها تخطتها لأكثر من ذلك مثل استخدامه لترصيع بعض المنحوتات وبعض الزخارف المعمارية فى العصور القديمة.

وكانت هناك العديد من أحجام الألواح المستخدمة فى صنع الحلى بنوعيها ــ الجنائزية والدنيوية ــ اختلفت فيما بينها بناء على كيفية الطرق عليها والسمك الذي يصل إليه اللوح المعدنى نتيجة لهذا الطرق. أغلب تلك الفئات من الألواح المعدنية لم يقل سمكه عن ١,٥مم، أما القليل جدا منها ما

(١) R. Higgins. Early Greek Jewellery. BSA 64. 1969. pp. 143 ff

وصــل ســمكها إلى ٠,١مـــم. أما فى حالة استخدام الذهب فى الطلاء أو الــتمويه والتطعيم لسطح خشبى أو معدنى أو صخرى كانت تستخدم ألواح ذهبية شديدة الرقة بحيث لا تتعد سمك الورقة ويكفى أن نقول أن المصرى قديماً توصل لوسيلة جعلت الألواح الذهبية لا تتعد سمك ٠,٠٠١ مم. كما كــان لكــل نوع من الذهب أغراض خاصة تتوافق مع صفاته وخصائصه الطبيعية التى اختلفت من مكان لآخر(١).

ب- رقائق الفضة

وفقا لاعتبارات اقتصادية كانت الفضة بوجه عام لها فئات أكثر سمكاً مــن الذهب، لكن مع ذلك لم نجد الألواح الفضية التى صنعت منها الحلى والمصوغات تتعدى سمك ٠,٢٥ مم بل أنها فى بعض الأحيان كانت تصل لسمك ٠,١ مم(٢).

ج- ألواح النحاس ومشتقاته

أما النحاس ومشتقاته فنجدها أقل طواعية من معدنى الذهب والفضة، فالحلى القديمة المصنوعة من مشتقات النحاس عادة ما كانت تصنع وتصب مصــمتة ــ غيــر مجوفة ــ ولقد تم العثور على بعض الرقائق والألواح المعــدة مــن هذه المعادن للاستخدام فى صياغة الحلى، وكانت تتمثل فى ألواح من البرونز بالغة الدقة تعود للعصر الرومانى تبدو متقنة الطرق.

---

(١) R. Higgins., Greek and Roman Jewellery, London 1980, pp. 53 ff.

(٢) J Ogden. Jewllery of the Ancient World. London 1982. pp. 43-71

د- الحديد

هــو من أقل المعادن المستخدمة بهذه الطريقة ــ الطرق ــ فى صنع الحلى قديماً، حيث أنه ليس من الطواعية بما يتيح للصائغ طرقه بعد تحميته وتلديــنه[١] لتحويــلة إلى شكل ألواح رقيقة، كما سبق مع المعادن الأخرى المذكورة.

بعــد هــذه العمــليات مــن الطرق الذى يلى تحمية وتسخين المعدن للوصــول بــه للسمك المطلوب، ترص الألواح المعدنية أفقياً فوق بعضها بحيث يفصل بينها طبقات متتالية من الرق[٢] أو الجلد، ونتيجة لذلك فُقدت الكــثير من الكتابات التى ربما كانت لها فائدة تاريخية عظيمة ــ لأن كلا المادتين كانتا تستخدمان فى الكتابة، وكثيراً ما عثر على ألواح ذهبية تحمل على وجهها بصمات الجلود أو الخطوط الدقيقة المكونة لأوراق البردى.

بوجه عام نلاحظ الشبة الشديد بين صناعة الحلى قديماً وحديثاً، فبينما كــان يتم رصها أفقياً فوق بعضها البعض للمحافظة على استقامتها، نجدها اليوم تلف على إسطوانات ضخمة لنفس الهدف.

أولا: عملية الطرق Hammering

إن طــرق المعادن وخاصة الذهب كانت له أدواته الخاصة التى غالباً ما تمثلت فى أشكال مطارق مستديرة محدبة النهاية، وهى الأوسع انتشاراً مــن مــثيلاتها المستوية النهاية لأنها كانت تعطى نتائج أفضل، فقد كانت تحقــق إتمــام عمــلية تمدد المعدن دون إحداث قطع أو خدش به، كما أن

---

(١) التــلدين: عملية إحماء يصاحبها تبريد مفاجئ للمعدن ينتج عنها اتساع فى مسافاته الجزيئية وهو ما يجعله أكثر ليونة.

(٢) الرق: نوع قديم من الورق يتميز بمتانته كما انه يشبه كثيرا الجلد.

أفضلها كان اليدوى المصنوع من الحجر الصوان لأنها كانت تعطى ملمساً ناعمـــاً ومصـــقولاً لسطح المعدن. ولا توجد أدلة على استخدام المطارق المـــزدوجة أو المشـــطورة قـــبل منتصـــف الألف الأول ق.م فى حين أن الكلابـــات والصـــولجانات قد عرفت قبل ذلك بفترة طويلة، استخدم كذلك الصـــانع قضـــبان الـــبرونز فى أزميل الطرق الخفيف التى يستخدمها فى صـــناعة الحـــلى أو فى بعـــض أعمال النحت، وكانت المطارق المزودة الإنجـــاز الأكـــثر أهمية بالنسبة لهذا الصانع ربما لكونها الوسيلة الأسرع والأسهل فى طرق المعادن خاصة مع تزايد أعداد الناس وإقبالهم على مثل هـــذا المنـــتج للحصول على رقائق معدنية ــ خاصة من الذهب ــ بعملية الطـــرق يتم استخدام أداة أشبه بيد الهاون الصغيرة (شكل ٣). وهناك مثال شـــبيه لذلك عثر عليه مصنوع من مادة الهيماتيت[١] وهو ذو مقبض مريح لليد، وهو يختلف تماماً من حيث الشكل والحجم عن بقية المطارق الحجرية المســـتخدمة فى طرق المعادن مع ملاحظة اختلاف أسلوب التعامل مع كل منها حسب طبيعته.

هـــناك عمـــلية مهمة مصاحبة لعملية الطرق يجب الحديث عنها هى عملية الإحماء أو التلدين ــ تحمية ثم تبريد ــ للمعادن، وهى طريقة قديمة جداً لتطرية المعدن من أجل تسهيل طرقه.

ثانياً: ما يلى عملية الطرق

تـــتم عمليات تشكيل الألواح المعدنية المعدة بعد طرقها مباشرة، حتى تكون لا تزال محتفظة بمرونتها، ويتم تشكيل المعدن بعدة طرق وفقاً لشكل الزخرفة المنفذة عليه وكذلك تبعاً لنوع الحلى المراد تنفيذها (خاتم- قرط-

(١) الهيماتيت: هو أحد مشتقات معدن الحديد ولكنه أكثر لمعانا وجمالا ومتانة منه.

عقـد- دبـوس...)، وقـد تمكن الصائغ القديم من ابتكار العديد من طرق تشكيل وزخرفة المعادن التى سنتناولها بالتفصيل فيما يلى:

(١) الختم Stamping

كانت تستخدم فى هذه العملية أدوات مصنوعة من المعدن، أو الخشب أو العظـم أو الحجر مثل الكهرمان الأسود المشهور بقوته وصلابته، وهى عـبارة عن قوالب تتم إعدادها عن طريق النحت أو الحفر فى هذه المواد، ويمكن صبها فى حالة كونها معدنية فى قوالب معدة بالنحت أو الحفر كما سبق.

أما طريقة استخدامها فإنها تعتمد على الضغط اليدوى أى القوة البدنية أو الطـرق عـليها باستخدام واحدة من أدوات الطرق المذكورة. وتستخدم الأخـتام المصنوعة فى إحداث زخارف هندسية منتظمة على سطح قطعة الحـلى مثل الخطوط أو النقاط المتتالية بانتظام، كذلك تنفذ أشكال حيوانية بسـيطة كالجريفين والبيجاسوس بهذه الأختام عن طريق الضغط بها على ظهـر الشـريحة المعدنية، أما التفاصيل مثل العيون- الشعر- الأنف فقد كانت تضاف على وجه المعدن فى خطوة تالية، ويعرف الوجه الذى يظهر على الظهر فيعرف باسم chasing أى النقش أما الجزء الخلفى منها على الظهـر فيعـرف باسم respousse أى المدفوع أو المردود، انتشرت هذه الطـريقة فى منتصف الألف الأول ق.م كما أنها كانت أوسع استخداماً مع الفضة (شكل ٤).

وهـــناك العديد من الأمثلة التى عثر عليها من هذه الأختام فى أجزاء متفرقة من العالم القديم أشهرها على الإطلاق مصر واليونان[1].

وللحصـــول عـــلى نقـــوش أكثر عمقاً مما سبق تستخدم غالباً الأختام الصـــخرية وأحيانـــاً المعدنيـــة وقـــد كثر ظهورها فى العصرين اليونانى والـــرومانى حيـــث عثر على العديد من الميداليات المعدنية المنفذة بأختام وقوالب مصنوعة من المعدن أو الصخر (شكل ٥).

وهـــناك بديـــل لإجراء عملية الضغط على الألواح المعدنية بالأختام المعدنيـــة والحجـــرية؛ وهو إجراء الخطوات السابقة لكن فوق نحت بارز عـــلى حجر كريم Cameo (شكل ٦) وهنا بالطبع ستكون التفاصيل أكثر وضوحاً وظهوراً على سطح المعدن. وهنا نجد طريقتين لتنفيذ هذا النقش:

(أ) بوضـــع لـــوح الذهب ــ المعدن ــ فوق الختم أو القالب مع الضغط أو الطرق عليه وهنا نحصل على نقش بارز.

(ب) بوضع لوح الذهب ــ المعدن ــ أسفل الختم أو القالب لتنطبع الصـــورة على المعدن، وهنا يكون النقش غائر فى المعدن. (شكل ٧)، ونلاحظ من ناحية أخرى اعتماد الفنان أحياناً فى استخدامه لهذه الطريقة على تكرار الوحدات الزخرفية بانتظام فى كـــل مـــرة، الـــتى نجد فيها بعض الأخطاء البسيطة مثل انعكـــاس الشكل الزخرفى فى القطعة نفسها نجد أحد الأشكال أكثر بروزاً من الأخرى ربما نتجت عن ضربة أقوى.

أما الزخارف البسيطة فقد كانت تنفذ عن طريق العروة المتكررة ولفـــائف ورق الرق أو البردى والأسلاك المعدنية، كما يمكن تحقيق

---

(١) B. Pfeiler-Lippitz, Späthellenistische Goldschmiedearbeiten, in: Antike Kunst 15, 2, 1972, pp. 107 ff.

ذلـك أيضـاً عـن طريق المكبس أو المثقب الذى يتم إعداد طرفيه بالنقوش المطلوبة بأحد الطرق السابقة بحيث يكون أحدهما positive والآخر negative لنفس الشكل الزخرفى. أن هذا الطراز يحتاج لقوة بدنية أقل من الطرق السابقة فى إحداث الضغط على سطح المعدن مع مـراعاة توفر المرونة فى المعدن حتى لا يتعرض للقطع أو الثقب ــ وهى تشبه كثيراً طريقة سك العملة المعدنية.

نلاحـظ أن العصـر الهللينسـتى ومـن بعده الرومانى قد جمع كلا الطريقـتين، كما كان المعدن الشائع فى كليهما هو البرونز، وكانت أشهر موضوعاتها هى أشكال الأمفورات (شكل ٨) وأيضاً شكل إيروس.

فضـل الحـرفيون قديماً تشكيل شرائح أو ألواح الذهب على نموذج تشكيل أو (فورمة) أكثر من تشكيلها عن طريق الأختام، وذلك لأنها كانت تمكـنهم مـن الحصول على تصميمات أكبر من حيث الحجم وكذلك أكثر بروزاً. هذه الوسيلة أصبحت أكثر بساطة فى العصر الرومانى (شكل ٩). وقـد عثر على مجموعة كبيرة من الفورمات البرونزية تعود لذلك العصر فى مصـر احـتوت عـلى ميداليات تحمل صور جماعية أو فردية لآلهة نصـفية وكذلك لرؤوس حيوانات، وكانت هذه المجموعة مصاحبة لرقائق ذهـبية تعـود للعصرين البطلمى والرومانى. أما عن الحلى المستديرة أو المكورة فإنها غالباً ما كانت بشكل نصفين على الفورمات لأنصاف رؤوس حيوانـات، والـتى كان يتم الربط بينها للحصول على الشكل النهائى الذى يكـون مجوفـاً (فارغـاً مـن الداخل) انتشرت هذه الطريقة فى العصر الهللينستى حيث نجد أن الحلى المستديرة المصنوعة من كتلة واحدة كانت نادرة ــ خاصة المصمتة منها ــ وكانت غالباً من النحاس.

كـانت الحـلى المجوفـة تملأ غالباً بالخشب أو البرونز فى العصر الكلاسـيكى[١]، وأحياناً برادة الحجر كما عثر فى مصر على كرات ذهبية دقيقة مملوءة والأحجار، مع ملاحظة انه من النادر وجود قطع جوفاء ذات مقـاييس دقيقة، إلا أنها موجودة، مثلما عثر على بعض الحلى الهللينستية والـرومانية تضم حبيبات ذهبية بقطر يبلغ ١,٥مم صنعت فى نصفين من الشرائح الذهبية الرقيقة (شكل ١٠) وهو ما يعد شيئاً مرهقاً للغاية.

لجأ الحرفى لحيلة فنية للمحافظة على ضغط الهواء داخل قطعة الحلى المجوفـة وذلك للحفاظ على الزخارف الموجودة على سطحها، تمثلت فى صـنع فتحات خفية على سطح المعدن تسمح بدخول الهواء لجوفها، ولقد عـثر عـلى حـلى يونانيـة ورومانيـة فى مصر تتضح بها هذه الحيلة (شكل ١١).

كما لجأ الصائغ لحيلة أخرى تتمثل فى ملئ تجويف المعدن بمادة غير قابلة للتمدد مثل الطين أو الرمل وذلك للحفاظ أيضاً على زخارف السطح، وهو ما وجدناه فى حلى مصرية أيضاً؛ ومن المواد المستخدمة بهذا الصدد كـربونات الكالسـيوم والحجر الجيرى وأحياناً الجص، وفى بعض الحلى المصرية وجد التجويف مليئاً بالماجنتيت ــ أحد مشتقات الحديد ــ المعالج بطريقة تمنع تمدده.

(١) B. Deppert-Lippitz, Griechische Goldschmuck, Mainz, 1985, pp. 136 ff.

ثالثاً: الوسائل المختلفة لصياغة وتشكيل المعدن[١]

(١) التقطيع والتثقيب

فى العصـــر الحالى يستخدم صائغو الحلى مجزات لقطع ألواح الذهب أو الفضـــة مـــثل المقص القصديرى أو المناشير الدقيقة، ولكن فى العصر القديـــم لم تكن مثل هذه الأدوات الدقيقة متاحة، فبداية ظهور هذه الأدوات كان فى العصر الهللينستى والتى ما لبثت أن تطورت نتيجة لرغبة الصائغ فى الحصـــول على مستوى أعلى من الدقة. كذلك فإن المقصات الدقيقة لم تعـــرف قبل العصور الوسطى بينما عرفت المناشير الدقيقة لدى الرومان واستخدمت على مستوى واسع إلا أنها لم تصل لمستوى الدقة الحالى.

كذلـــك كان يمكن قطع شرائح الذهب باستخدام سكين أو شفرة حادة، وبوجه عام كانت الوسيلة الشائعة قديماً للقطع هى الأزميل، فالعلامات التى يمكن رؤيتها على قطع الحلى القديمة وأعماقها تتراوح ما بين ١: ٢مم هى دليل واضح على استخدام الأزميل فى تلك القطع.

إن إحـــداث قطـــع فى ألـــواح الذهب أو الفضة النقية لم يكن بالأمر الصعب إذا ما استخدم الحجر الصوان أو أدوات من مواد صلبة وهو الأمر الـــذى لـــم يحـــدث قـــبل عصر البرونز. وقد استخدمت بعض أنواع هذه الأزاميـــل الحادة فى تثقيب الألواح المعدنية بشكل متكرر مما يعطينا شكل المشـــربية أو التعريشة المتشابكة فى النهاية، اعتماداً على ظاهرة الضوء والظـــل فى إضفاء جمال أكثر على القطعة فى الزخرفة التى تعرف باسم

---

(١) P.F. Davidson, Greek Gold-Jewellery from the Age of Alexander, London 1965, pp. 174 ff.

Opus interracial، والـــتي وجدنا لها تطور كبير في العصر البيزنطى (شكل ١٢).

إن الأعمال الرومانية المثقبة تدلنا على ان صانعها قد استخدم طريقتين في تنفيذها، هما:

أ- وهى الأســـهل، التى استخدم فيها الأزميل الحاد فقط لإتمام عملية القطع.

ب-أما الثانية فقد خصصت لقطع الألواح المعدنية السمكية، وهنا كان يـــتم أولاً تنفيذ حُفر أو فجوات فى جسم المعدن، ثم بعد ذلك كان يتم فتحها باستخدام أزميل دقيق لتصبح ثقوب كاملة.

وقـــد تطـــور استخدام هذه الوسيلة خلال القرنين الثانى والثالث الميلاديين، ومـــن ثم فى العصر البيزنطى. وقد توصل العلماء لهذه المعـــلومات بعقـــد مقارنـــات عديدة بين تصميمات مثقبة فى الخشب والعاج والعظم والأحجار الكريمة.

(٢) الحفـــــر

هـــناك فـــرق كـــبير بيـــن معنى كلمتى الحفر والنقش، فالحفر Engraving يقصـــد بـــه استخدام أداة حادة مثل الأزميل ويكون لها نهايـــة ذات مقطـــع معيـــنى ينـــتهى بنقطة حادة أو مسننة فى آخره، وتســـتخدم هذه الأداة بدفعها داخل جسم المعدن لإزالة شريحة منه بما يتوافق مع شكل الزخرفة.

أمـــا النقش Chasing فتستخدم فيه أداة تشبه الأزميل ولها حافة مســـتديرة انسيابية، ويتم استخدام مطرقة للطرق عليها لتسييرها فوق ســـطح المعدن للحصول على خط غائر فى جسم المعدن مع إزالة أى

طـبقات أو أجـزاء مـنه، أى أن جزيئات المعدن لا تتم إزالتها بل إزاحتها فقط.

يعد الحجر الصوان والأحجار النارية من أنسب المواد التى يمكن اسـتخدامها فى صناعة تلك الأدوات، ذلك لأن المعادن لن تكون فى صلابتها أو دقتها.

إن أهـم الأدلـة الـتى تشهد على وجود تقنية الحفر فى صناعة الحـلى هى قطـع حـلى تعود للألف الأول ق.م وهى تحمل بعض الـزخارف البسيطة السطحية بشكل سنابل القمح، ومن أشهرها نماذج تعـود لعصـر الرومان عثر عليها فى مصر، منها خاتم يحمل حفر بشـكل سـعفة النخيل (شكل ١٣) وكذلك مجموعة من الخواتم تظهر عـليها مواضـع غائرة لفصوص تعود للقرن الأول ق.م وتظهر بها زخرفة الزجزاج أو الـ Tremulo.

إن أغـلب تصـميمات الحفر الموجودة على الخواتم الذهبية أو المعدنية بوجه عام تم تنفيذها باستخدام إحدى الطريقتين السابقتين، إلا أن الصـائغ أحيانـاً كـان يـنفذها باسـتخدام طريقة الشمع المفقود Lost-wax التى كانت تتم فى خطوتين: الصب Casting ثم النقش Chasing، حيـث يتم صب الشكل أو القاعدة الأساسية لقطعة الحلى فى قـالب معـد لذلك، ثم تنفذ الزخرفة الغائرة عليه بعد ذلك بالطرق السابقة، وأبرز الأمثلة على هذه الطريقة عثر عليها فى مصر أيضاً. يمكـن كذلك تنفيذ بعض الحزوز أو الخربشات على سطح المعدن إما باسـتخدام سن معدنى أو صخرة خشنة. ونلاحظ بوجه عام أن النقش كـان أكثر شيوعاً من الحفر فى زخرفة الحلى فى العصرين اليونانى والرومانى. وهناك مثال بسيط من العصر الرومانى (شكل ١٤) يحمل

نقــش ســـطحى لا يكـــاد يصل لعمق ٢ مم به خطوط مستقيمة منفذة بـــالأزميل، أما الخطوط المنحنية الموجودة به نفذت بتوجيه الأزميل بـــزوايا معيـــنة عن طريق طرقات مختلفة فى شدتها وقد استخدم هذا الأسلوب فى تنفيذ أشكال أكثر تفصيلا (شكل ١٥).

ولا توجد أى أدلة على استخدام عجلة القطع فى تنفيذ قطع الحلى بالرغم من استخدامها فى صنع الأختام الحجرية.

فى شـــكل آخـــر لزخـــرفة سعفة النخيل (شكل ١٦) نجد إمكانية تـــنفيذها باستخدام عجلة القطع مع عدم الجزم بذلك، فهى تشبه كثيراً الخطوط المنفذة بهذه الطريقة. إن استخدام عجلة القطع كوسيلة لحفر المعـــادن يتســـبب فى فقد جزء من مادة المعدن، وهو ما يعد خسارة للصـــائغ، بيـــنما لا يتسبب النقش فى فقد أى جزء يذكر وهذا من أهم أســـباب انتشاره وتفضيله وحتى يومنا الحاضر حيث نجد قطع الحلى المـــنفذة بزخارف منقوشة أو محفورة تستخدم فيها نفس تلك الأدوات القديمـــة ولكن بدقة أكثر، فالأزاميل الدقيقة والمطارق المستخدمة فى تسييرها ما زالت هى الوسيلة الأساسية لإنتاج أجمل القطع المزخرفة وأدقها.

(٣) الشرائط والأسلاك المعدنية

مـــا زال الخلاف حول الطرق القديمة لصناعة الأسلاك والسيور المعدنيـــة قائمـــاً، فالحـــلى القديمة غالباً ما كانت تحتوى على أسلاك وسلاســـل معدنية إضافة إلى الأجزاء الزخرفية التى لم تقل عنها فى الأهميـــة، وقـــد عـــثر على كميات كبيرة منها اتضحت لنا فيها قدرة الصائغ القديم على القيام بعمله على مستوى عال من الدقة والمهارة.

وهو ما يقودنا إلى أنه كان يستخدم طرق فنية ناجحة فى إنتاجها بغض النظر عن مدى دقتها وتطورها.

إن هناك بعض الآثار والرسوم الجدارية الباقية والتى أخبرتنا عن بعـض تفاصـيل هـذه الصناعة إلا أننا فى بعضها نجد حيرة أكبر للـتعرف عـليها وفهمها، لذلك فإننا نستعين ببعض المصادر الكتابية لتفسـير ما يصعب علينا فهمه من هذه الرسوم والمنحوتات بالإضافة إلى إمكانية الاعتماد على الفحص المجهرى الحديث للسيور والأسلاك المعدنية القديمة الباقية لدينا.

إن الطـريقة الاعـتيادية لإنـتاج هـذه السيور والتى ما زالت مسـتخدمة حتى يومنا هذا هى طريقة "السحب" أو "drawing"، وهى عـبارة عـن سـحب القضيب المعدنى من خلال عدة ثقوب متدرجة القطـر، تصغر وتصغر بالتدريج مصنوعة فى لوح معدنى مخصص كـأداة لهذه الطريقة (شكل ١٧) فيتغير سمك القضيب المعدنى ليصبح أكثر طولاً وأقل سمكاً، وذلك بمساعدة عملية التلدين مادة المعدن.

تعد هذه الطريقة من الوسائل البسيطة التى كان يمكن تنفيذها فى الـورش الصـغيرة، وكـانت تستخدم الكماشة أو الزرادية فى سحب القضـيب المعـدنى من خلال تلك الثقوب، أما فى الورش الصناعية الضخمة فقد كانت تستخدم تروس ساحبة لإنتاج عدد أكبر من القضبان المعدنيـة. لذلـك فإن عمليات السحب تترك أثراً لحزوز طولية على جسـم السلك المعدنى وهو عادة ما يساعدنا فى التعرف على الأخطاء المصـاحبة لتلك العملية كما فى القضيب (شكل ١٨). ومن المؤكد أن بسـاطة هذه القاعدة هو ما ساعد على انتشارها واستمرار استخدامها حـتى الآن فى الفترات التى سبقت التعرف على اللحام soldering

حيث كان الصائغ يلجأ لتثبيت السيور المعدنية ببعضها – خاصة الذهبية – بتحميتها لدرجة معينة ثم رصها فوق بعضها بالشكل المطلوب.

وتخبرنا أحد المصادر الكتابية القديمة كيف كان الناس قديما يضغطون الذهب ويحولونه إلى رقائق معدنية ثم يقطعونه ويحولونه إلى رقائق معدنية ثم يقطعونه ويحولونه إلى أسلاك، أى أن التقطيع الدقيق. كان إحدى الوسائل فى صناعة السيور المعدنية، كذلك كان الناس فى العصر الرومانى يستخدمون هذه الطريقة فى الحصول على الخيوط الذهبية لصناعة النسيج المذهب عن طريق تقطيعها فى شكل شرائط دقيقة جداً، ثم تحويلها إلى خيوط عن طريق رَقها بين سطحين مستويين مع الضغط عليها أو عن طريق الطرق، ثم يلى لفها على بكرات مستديرة.

والطرق هى الوسيلة التى سادت فى صنع الأسلاك المعدنية إلى ما بعد منتصف الألف الأول ق.م، وكذلك عُثر على بعض القوالب المعدة بشكل يشبه الشَق أو الأخدود ربما كانت تصنع الأسلاك عن طريق الصب أو ربما الطرق عليها بداخلها من أجل تسويتها ثم يأتى دور عملية التلميع burnishing، التى كانت تستهدف الصقل والتنعيم لسطح المعدن وهو ما تعددت الطرق فى تنفيذه وأسهلها "الصنفرة".

أما عن الأسلاك والسيور المعدنية المجوفة، فقد استخدمت قديماً العديد من التقنيات البسيطة لإنتاجه، جميعها تعتمد على استخدام عملية السحب والطرق والتلدين بمساعدة عملية اللحام طبعاً.

وهناك شكل آخر من هذه الشرائط المعدنية أو الذهبية وهى الشرائط الملتوية، التى صنعها الصائغ قديماً بشكلين إما محورى، أو مفلطح (شكل ١٩)، وكانت تنفذ كالآتى:

أ- **المحورى**: يتم عن طريق لف الشريط المعدنى حول أنبوب صلب يشبه الماصة بطريقة طولية، أى أن الشريط المعدنى هنا يلتف حول محوره أو عن طريق استخدام الجهد أى القوة البدنية فى لفه حول نفسه أيضاً.

ب- **المفلطح**: كان يتم الحصول على هذا الشكل عن طريق تنفيذ الشكل المحورى أولاً بإحدى الطريقتين، ثم الضغط عليه أفقياً (تبطيطه) ليصبح مفلطحاً.

وقد استخدم هذا الشكل الزخرفى من الشرائط المعدنية فى تنفيذ العديد والعديد من أشكال الحلى (شكل ٢٠).

كل هذه الطرق استخدمت فى سحب الذهب والفضة على السواء للحصول على الأسلاك والسيور بالإضافة للعديد من المعادن الأخرى.

(٤) الأسلاك المزخرفة

منذ منتصف الألف الثالث ق.م وما تلاه من عصور غطيت الأسلاك المعدنية والسيور بغطاء زخرفى ذو تشكيلات غنية اختلفت من حيث طرق تنفيذها، فقد استخدمت سلكتان معدنيتان لتلتفا معاً كل منهما حول الأخرى، وذلك فى تشكيل حلقات الخواتم، والأقراط وكذلك الأساور، وفى بعض الأحيان كانت تجدل وتضفر هذه الأسلاك معاً ــ حلقة بداخل حلقة ــ لتشكيل وصنع السلاسل (شكل ٢١). كما استخدمت الأسلاك المختلفة ذات المقاطع المربعة أو المستديرة فى هذا الغرض مع ملاحظة اشتهار الأخيرة أكثر من الأولى فى العصرين الهللينستى والرومانى (شكل ٢٢).

وتظهــر لنا طرق جديدة ابتدعها الصائغ القديم لزخرفة تلك الأسلاك المعدنيـــة مثل أن يجعلها تبدو وكأنها صف من الخرز أو الكرات الصغيرة المتــتالية المتصــلة، وذلك عن طريق استخدامه لأداة حادة تشبه المسطرة تمرر على جسم السير المعدنى ذهاباً وإياباً بشكل متعامد عليه حتى تصنع ما يشبه الحفر المنتظمة التى قد تكون فى النهاية أشكالاً مستديرة أو أشكالاً مربعة، وهى تشبه فى مفعولها ببساطة مفعول مسطرة تمرر على سطح قلم رصاص (شكل ٢٣).

تعد زخرفة الخرز beads من أهر زخارف العصر الهللينستى، بينما يقل ظهورها كثيراً فى العصر الرومانى، ونجد أنه تتنوع من حيث الشكل فى العصــر الهللينســتى فلقد تنفذ بمحيط كامل، وقد تنفذ بشكل نصفى قد يكون مستدير وقد بكون مربع (شكل ٢٤).

كذلــك فإن الأسلاك اللولبية الملتوية كثر استخدامها كعنصر زخرفى فى العصــر اليونــانى، وكان من أشهر الوحدات الزخرفية المستخدمة فى الحــلى فى العصــر الهللينســتى، إلا أنــه لم يكن كذلك أيضاً فى العصر الــرومانى. وكــان الظهور الأول لهذا الشكل فى بلاد اليونان فى العصر الأرخى أى ما بين القرن السابع والسادس قبل الميلاد.

(٥) السلاسل

إن صياغة شكل السلسلة يعتمد فى الأساس على عملية تحويل المعدن إلى أســلاك معدنية رفيعة وإعدادها للاستخدام فى الصياغة، وقد تطورت كــثيراً أشكال السلاسل وطرق صياغتها، ولكنها عموماً باختلاف أشكالها تنقسم إلى فئتين:

(١) **البســيطة**: وتكون مصنوعة من حلقات مفردة أو مزدوجة أو أكثر كل متداخل بشكل بسيط.

(٢) **المجدولـــة**: وتـــتكون مـــن حلقات مشكلة بطريقة منحنية تتداخل مع بعضها بأشكال معقدة وفقاً للتصميم الذى يضعه الصائغ مع مراعاة أن لكـــل فـــئة أشـــكال متعددة وطرق مختلفة للتداخل (شكل ٢٥). وهذه القائمة تضم بعض أشهر الأنواع فى العصرين الهللينستى والرومانى والتى بالتأكيد لها أصول أقدم:

(أ) **Simple link** السلسلة البسيطة أحادية الحلقات وهى نادرة لعدم توفر الشكل الجمالى فيها.

(ب) **Double link** السلســـلة البســـيطة مزدوجة الحلقات ونجدها بشكل أكبر، وهى تطور للنوع السابق.

(ج) **"S" link** البسيطة ذات الحلقات على شكل "اس".

(د) **Simple loop-in-loop** شكل آخر للسلسلة أحادية الحلقات تثنى فيها الحلقة من المنتصف.

(هـ) **Loop-in-loop** شكل ثالث للسلسلة أحادية الحلقات أيضاً تتحول فيها الحلقة للعددين 88.

كان الصائغ يتمكن من تشكيل الأسلاك فى شكل حلقات مستديرة عن طريق لـــف السلك حول أنبوب أو قضيب حجرى أو معدنى، ثم يقطع الحلقة عند نهايـــتها، هـــذا عن الأشكال الثلاثة الأولى. أما الأشكال الأخرى فقد كانت الحلقات تطوى بطرق مختلفة لتعطى أشكالاً أخرى:

(و) **Double loop-in-loop** مجدولـــة ثنائية الحلقات، تنتج عن تداخل حلقاتها بطريقة معينة.

(ز) **Three double loop-in-loop** مجدولـــة ثلاثيـــة الحـــلقات، تتداخل حلقاتها بنفس الطريقة السابقة.

وهذان الشكلان استخدم الصائغ فيهما اللحام المعدنى لإعطاء بعض المتانة، وأول ظهورها كان فى مصر فى منتصف الألف الثالث ق.م.

(ح) **The Strap (h)** أصبح بعد ذلك من المألوف صياغة السلاسل بشكل حلقات مترابطة عرضياً جنباً إلى جنب، وكان أول ظهور لهذا الشكل السائد للسلسلة فى العصر الهللينستى، ولكنه أصبح أكثر ندرة فى العصر الرومانى وما تلاه.

لقد عثر على العديد من هذه السلاسل كلقى أثرية من أبرز أمثلتها، واحدة يتخذ فيها السلك المعدنى شكل الزجزاج، يقطع حلقاتها عرضياً سلك يربط بين تموجاتها، يعود هذا المثال لعصر البطالمة، عثر عليه فى مصر ويرجع للقرن الثالث أو الثانى ق.م وهناك مثال لسلسلة من عهد الرومان، عبارة عن حلقات بسيطة متداخلة بشكل مفرد، وبداخل الحلقات المعدنية نجد حبيبات خرز من الزجاج الأزرق، ونجد أن حلقاتها ليست ملتحمة كأغلب إنتاج العالم الهللينستى من السلاسل التى نادراً ما كانت تلحم لحاماً معدنياً.

وتعد كتابات ثيوفيلوس التاريخية هى أهم المصادر على الإطلاق فى استقاء تلك المعلومات الدقيقة، حيث أن تلك الكتابات هى التى فسرت العديد من النقاط المبهمة حول هذا الفن.

(٦) سبائك اللحام

اعتمد الصائغون قديماً على المهارة والذكاء فى الربط بين مكونات قطع الحلى التى صنعوها، وذلك بواسطة طرق ميكانيكية غالباً يدوية (شكل ٢٦، ٢٧، ٢٨) لكنه بعد أن عرف اللحام واستخدام بعض المعادن لإتمام هذه العملية ساعده ذلك على التطوير وإعطاء المتانة والقوة لمصوغاته، وذلك عن طريق استخدام عنصر محفزاً بمساعدة درجة

الحرارة المرتفعة لصهر المعدن ـــ الذى تكون درجة حرارة انصهاره أقل مـــن درجة انصهار المعدن نفسه ـــ وبالتالى عند تماسكه مرة أخرى فإنه يكـــون قـــد حقق عملية الالتحام. هذه باختصار هى عملية اللحام المعدنى، الـــتى تعتمد أساساً على وجود سبيكة معدن يتوفر فيه الشرط السابق وهى عملية عرفت منذ قديم الأزل وقد كانت معروفة تماماً لدى المصري القديم (شكل ٢٩).

(٧) الدمج بين معدنين

"كـــان مـــن الممكن الربط بين سطحى معدنين أملسين نقيين باستخدام الضـــغط والحرارة". هذا ما جاء عن كتابات ثيوفيلوس، بالفعل توجد أمثلة على هذا القول إلا أنها تعد قليلة جداً، جميعها اعتمدت على استخدام الفرق بين درجات حرارة انصهار كل من المعدنين، وإجراء الدمج فى إطار هذا الفرق بحيث يكون أحدهما مازال صلبا والآخر على وشك الانصهار.

من المعروف أن الذهب النقى ينصهر عند درجة ١٠٦٤ درجة مئوية، ولكـــنها تنخفض بنسبة ٣٠ درجة مئوية عند إضافة نسبة ٤٠% من معدن الفضة. وهو ما ينتج عنه تكون السبيكة ذات الخواص المحسنة.

وبذلك نجد أنه وفقا لطبيعة أى معدنين يمكن الجمع بينهما إما سطحيا مثـــلما ذكـــرت فى الفقرة الأولى وقد يكون الدمج دمجاً جزئيا تتداخل فيه جزيئات المعدن لتكون سبيكة من نوع معين.

(٨) الطلاء المعدنى Plating

الطـــلاء بـــالذهب والفضة هو أهم أنواع هذا الطلاء حيث أنهما اثمن المعـــادن التى عرفها الإنسان منذ القدم، والطلاء المعدنى هو عملية الهدف

مـــنها تغطية مادة رخيصة بطبقة رقيقة من معدن ثمين، وهى من الوسائل القديمة جداً التى عرفها صائغ الحلى.

وقد اكتشفت فى مصر مجموعة من التماثيل المقلدة – المزيفة – تعود للعصرين اليونانى والرومانى، هذه المجموعة مطلية بالذهب، وقد صنعت بحيث تماثل بعض الأعمال الذهبية الأصلية التى كانت تسبقها زمنيا.

كذلـــك الخواتم المصنوعة من الرصاص والمطلية بالذهب كانت تعد طريقة لتقليد وتزييف القطع الثمينة الأصلية، ونلاحظ أن الرصاص المطلى لـــه نفس الملمس ونفس وزن الذهب إلا أن الحديد والنحاس يعطيان نتائج أفضـــل مـــن حيث الشكل حيث يكون لهما نفس بريق الذهب الحقيقى عند طلائهما.

وهـــناك العديد من الكتاب فى العصر الرومانى وصلتنا كتاباتهم عن هـــذه العمـــلية ممـــا يفيد بأنها كانت معروفة لديهم آنذاك تماما فى العصر الـــرومانى المـــبكر حيث كانت هناك بعض الضوابط الأخرى التى دفعت الصـــائغ للاعتماد كثيرا على هذه التقنية، تمثلت فى مجموعة قوانين سنت بشـــأن احتكار أو قصر ملكية الذهب النقى على الطبقات الاجتماعية الغنية مما وسع سوق الحلى المقلدة أمام عامة الشعب.

وفى هـــذا الطراز من الحلى استخدم الصائغ أبسط الطرق المتاحة فى الحصول عليه، فنفذه بطريقتين:

الأولى: wrapping أى التغطية الكاملة للمادة عن طريق صهر الذهب أو الفضـــة أولاً ثـــم سكبه ليغطى المادة بقشرة مطابقة تماماً لتفاصيل السطح الذى تغطيه.

الـــثانية: folding أى تغطيـــة أو لف المادة الرخيصة بشريحة ذهبية أو فضـــية رقيقة معدة لهذا الغرض باستخدام أدوات الصياغة المختلفة لطيها وطرقها فوق تفاصيل سطح المادة المغطاة.

وقـــد عُرفت هذه الطريقة منذ الألف الرابع ق.م حيث عثر على مثال يعـــود لعصر ما قبل الأسرات فى مصر عبارة عن عقد بشكل حبيبات أو كـــرات متتالية مصنوعة من الحجر الجيرى المغطى بطبقة سمكها ١١ مم من الذهب، استخدمت فى صنعه الطريقة الثانية.

كذلـــك نجـــد لديـــنا مثال يعود للقرن الخامس ق.م. أى يعود للعصر الآرخى عـــبارة عـــن قناع للرأس مطلى بالفضة المطروقة بنفس الطريقة الســـابقة، وظـــلت هـــذه الطريقة معروفة إلى جانب الطريقة الأولى حتى العصور التالية.

من المهم أن نذكر أيضاً أن سمك الطبقة المعدنية التى كانت تطلى أو تغـــطى المـــادة الرخيصة كانت تختلف من عصر لآخر بناء على ظروفه الاقتصادية إضافة إلى قدرة الصائغ فى الحصول على أدق سمك للشريحة المعدنية وفقا لمهارته وأدواته التى استخدمها.

(٩) الأقفال fasteners

إن العقود و الأساور القديمة والحديثة على السواء تحتاج لوسيلة دائمة ومتيـــنة للفـــتح والقفـــل عند الحاجة، واشهر واقدم هذه الطرق كانت طى نهايـــتى طـــرفى العقد أو السوار على بعضهما كما فى (شكل ٣٠)، هذه الوسيلة البسيطة استخدمت بشكل أوسع فى العصور القديمة خصوصا أقفال عقود الفيانس ـــ الفخار المزجج ـــ المصرية والتيجان أيضا، وبوجه خاص كأقفال للحلى الجنائزية بكل أنواعها.

ولشـــدة حاجة الإنسان لهذه الوسيلة وجدنا أشكالها تتنوع بشكل واضح لـــتوائم كل الأغراض ما بين مشابك أو عرى وأبازيم، اختلف حول طرق صـــناعتها الدارسين، ويمكننا التعرف على بعضها من خلال (شكل ٣١). ومـــن أبســـط هذه الطرق على الإطلاق وربما أقدمها أيضاً قفل العروة أو الحـــلقة والكـــرة الذى وجد منذ عصر الدولة القديمة فى مصر. أما الحلى المعدنيـــة الصـــلبة فقـــد كـــان يستخدم الصائغ لها عادة القفل ذا الخطاف المزدوج، فى حين أنه كان يستخدم مع المواد الأكثر طواعية تنويعات أكبر من الأقفال ذات الأشكال والموديلات التى تتكون من عروة وخطاف.

لقد ظهرت الحلى الهللينستية والرومانية من بعدها تحمل نفس الطراز الســـابق مـــن الأقفال، إلا أن الهللينستية تميزت بطرز رؤوس الحيوانات والطيـــور والمختـــلفة فى أقفالها، وهناك أيضاً بعض الأشكال التى حملت زخرفة الثقوب، وأحيانا كانت تزين بالمينا.

أمـــا الحلى الرومانية فقد ظهرت مقلدة بوضوح للأشكال الهللينستية، ولكنها عموما كانت أقل تعقيدا وغالباً ما احتوت على أحجار كريمة إما عن طـــريق الأسلاك المعدنية أو عن طريق الحفر والتثبيت للحجر فى المكان المعد له – كما سنذكر تفصيلا فى الصفحات التالية.

وهـــناك طراز آخر من الأقفال عرف بطراز الحربة، وهو ما يمكننا الـــتعرف عـــليه فى أحد الأساور الذهبية، عثر على هذا السوار فى إحدى الخزائن التى ترجع للقرن الأول ق.م، هذا الطراز يعد من أكثر الابتكارات ذكاء ودقة.

إن أكـــثر الأقفـــال المستخدمة قديما دقة وأناقة كانت بلا شك مشابك الانـــزلاق التى تظهر فى الحلى المصرية بدءً من عصر الدولة الوسطى، وفيمـــا يـــبدو أنهـــا ابتكار محلى مصرى صرف، وتعتمد فى عملها على

انـــزلاق القطعة-التى تحمل حافة التثبيت بداخل قطعة أخرى تحتوى على حيـــز ممـــاثل لهـــذه الحافة تماما بحيث يتم تعشيق الجزئين بإتمام عملية الانزلاق.

إن دقة وأناقة هذا النمط من الأقفال لا يمكن مضاهاته بأى من الأنماط الأخرى، ومازال هذا الطراز مستخدما حتى عصرنا الحاضر.

وكمـــا ســبق القول أن موطن هذا الشكل هو مصر من عصر الدولة الوســطى واستمر فى انتشاره فى الدولة الحديثة أيضاً، واستخدمت فى كل من الحلى الدنيوية والجنائزية مثلما نرى فى حلى الملك الصغير توت عنخ آمون من أساور وعقود صدرية.

أما فى خارج مصر ففيما يبدو أن الناس فضلوا استخدام الأقفال ذات المفصـــلات فى صياغة حليهم. بالرغم من العثور على أنواع كثيرة منها ضمن الحلى المصرية التى تعود لعصر الدولة الوسطى واستمرت إلى ما بعدهـــا مـــن فترات تاريخية، ثم انتقلت إلى جزر بحر أيجة وغرب آسيا وربما عن طريق التجار وأشهرهم الفينيقيين. وقد عرفت هذه الطريقة على نطـــاق واســـع فى الحلى الهللينستية والرومانية فى كلا العصرين، وتكمن فاعـــلية القفـــل ذو المفصـــلات فى إمكانية الحصول على بعض المرونة والحمايـــة فى حركة القفل، ويكون جسم التثبيت فى هذا الطراز عبارة عن قضـــيب يدخـــل فى أنبوب معدنى دقيق بنفس مقاييسه تماماً، وينقسم هذا الأنـــبوب لجزئين عند نهايتى طرفى العقد أو السوار، ثلثيه الخارجيين عند إحـــدى النهايتين والثلث الأوسط عند الأخرى. ويتم مرور القضيب داخل الأنبوب بكامل أجزائه بحيث يجمع الجزئين ليظهرا كقطعة واحدة من حول القضيب معاً، وبالتالى يقفل العقد أو السوار. فى بعض الأحيان إذا لم يكن

المفصـــل محكم التركيب يضيف الصائغ سلسلة متوسطة الطول تربط بين مفصلى القفل كتأمين لقطعة الحلى تعرف بـــ Safety chain .

بدءً من القرن الرابع الميلادى حل محل هذه الطريقة شكل آخر عرف بـــالقفل ذى البرغى screw fastener، وهو شكل متطور للطريقة السابقة وقـــد عـــرف حتى العصر الإسلامى، كل ما يمكننا ذكره عن هذه الطريقة أنهـــا استخدمت بشكل واسع جداً فى صناعة البروشات من طراز القوس المعـــدنى الرومانية الصنع، عرفت باسم cross bow، التى اشتهرت بها الإمبراطورية الرومانية بشدة فى القرن الرابع الميلادى كما سيأتى الذكر.

إن البروشات التقليدية يمكن تصنيفها تحت بند المشابك ذات العروات الـــتى تحدثـــت عنها فى البداية وعن ظهورها فى الألف الثالث ق.م. التى كـــانت تحـــتوى عروة أو مشبك لاحتجاز الدبوس وتثبيته فى مكانه، هذا الشكل أو العروة حل محلها فى النصف الثانى من الألف الثانى ق.م. شكل جديد من أقفال الدبابيس (شكل ٣٢-٣٣).

الأحجار الكريمة

أولاً: كيفية تثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلى المعدنية

هـــناك العديد من الطرق المختلفة لتثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلى، فى بعض الأحيان نجد قطع الحلى تحتوى على حجر كريم أو أكثر، وغالـــبا ما تكون من الأقراط المحمولة عن طريق حلقات معدنية رفيعة أو عدة أسلاك مجدولة، وغالبا ما يوجد الحجر الكريم فى نهايتها، وأحياناً فى بدايتها أو الاثنين معا فى بعض الطرز، وفى كلتا الحالتين يتم كبس الحجر الكريم فى مكان معد له بدقة بمساعدة مادة لاصقة أو طريقة ما للتثبيت.

وعلى مستوى كل اللقى الأثرية من الحلى القديمة بوجه عام وجدنا أن هناك ثلاث طرق أساسية لتثبيت الأحجار الكريمة على قطع الحلى المعدنية هى:

أ- طريقة الأسلاك.

ب- طريقة الكبس

ج-طريقة الحزوز.

فى الطـــريقة الأولى وهى التثـــبيت بالأسلاك، نجد أنها الأكثر شيوعاً وإحكاماً للحجر من بين طرق العصر القديم فى تثبيت الأحجار على الحلى، وتعـــتمد ببساطة على استخدام كرات أو أشكال الأحجار الكريمة المثقوبة مثل خرز المسبحة مثلا مع خيوط معدنية حيث يمرر بداخل ثقوب الأحجار المعدة لذلك.

إن العقود المكونة من العديد من الحبات المتتالية من الأحجار الكريمة الـــتى تمـــر بداخـــل ثقوبها حلقات معدنية تعد من أشهر طرز الحلى التى ظهرت معتمدة على هذه الوسيلة، وقد عرفت على نطاق واسع فى العصر

الهللينســـتى واســـتمرت إلى ما بعده من العصور ولكننا نجدها أكثر جمالاً واتقاناً فى العصر الرومانى.

نجـــد أحيانا أن السلاسل من طراز loop-in-loop كانت تمرر من خـــلال الـــثقب المعـــد فى الحجر الكريم، ولكن الأكثر شيوعا هو تمرير الأســـلاك مفرودة مع بعضها فى شكل حزمة من داخل الحجر ثم يتم طى كل منها على نفسه لمنع انزلاق الحجر الكريم (شكل ٣٤)، ويكثر انتشار هذه الطريقة فى العصر الهللينستى وتستمر حتى العصر البيزنطى، وغالباً ما كانت نهايات هذه الطيات مغطاة بشكل جمالى حتى لا تخدش أو تكسر.

هناك شكل مختلف تم العثور عليه فى العصر الرومانى (شكل ٣٤)، يكـــثر انتشاره فى العصر الرومانى المتأخر، يعتمد هذا الشكل على أجراء عمـــلية لحـــام معدنى فى نهاية السلك بحيث يطوى على نفسه فيبدو بشكل حـــلقة، تعـــد هذه الطريقة هى أساس عملية صياغة الأقراط ذات الأحجار الكـــريمة المدلاة عند الرومان، وقد وجدنا فى إحدى قطع الحلى التى عثر فى ولايـــات الإمبراطورية قدم هذه الطريقة التى تعود لعصر قديم إلا أنها اســـتمرت حـــتى العصـــر الرومانى ويمكن توضيح هذا الشرح من خلال (شكل ٣٤).

نجـــد أن الفـــرق بيـــن هـــذه الحلى الرومانية وما سبقتها أن الخواتم والأقـــراط الـــرومانية ذات الحجـــر الكريم كان يتم تثبيت الحجر فيها عن طريق شوكتين للحد من حركة الحجر فيها يمينا ويساراً.

أما الطريقة الثانية وهى طريقة الكبس، فهى تقوم أساساً على عدم ثقب الحجر الكريم، ولكن إعداد وضع مقاييس مناسبة لأبعاد الحجر فى جسم أو عـــلى سطح المعدن، بحيث يكون هذا الموضع بمثابة حفرة أو ثقب يحشر فيه الحجر الكريم، أحيانا لزيادة التأكيد على عملية التثبيت يستخدم الصائغ

مادة لاصقة أو دبقة كما يطلق عليها، مثلما نجد فى بعض القطع المصرية من استخدام الصائغ لخليط من الجير المخلوط بمادة دهنية للتأكيد على تثبيت الحجر فى القطعة.

فى بعض الأحيان يتم قطع الحجر بحافة مرتفعة، وحتى العصر الرومانى، ظلت تستخدم هذه الطريقة التى ترجع للعصر المصرى والفارسى فى الألف الثالث ق.م والتى ظلت تتناقل حتى وصلت للعصر الرومانى. هناك عدة تطورات لحقت بنفس هذه الطريقة من التثبيت مثل:

- أن يخشن الصائغ سطح كل من التجويف بجسم المعدن وكذلك جسم الحجر المزاد غرسه فيه، وهو ما من شأنه تخشين السطحين وبالتالى زيادة معامل الاحتكاك لهما مما يعمل على زيادة تثبيتهما.
- فى بعض الأحيان كان يحتاج الصائغ لتشكيل المعدن أكثر بحيث يجعل لـه حافة منغلقة إلى الداخل لتحتوى وتحتجز الحجز بشكل أكبر، وقد عرفت هذه الطريقة فى تثبيت الحجر على قطع من الحلى منذ العصر الهللينستى، وفى العصر الرومانى أتقنت بشكل أكبر.
- وجدنا بعض القطع تفصل بين جسم المعدن وجسم الحجر الكريم فيها طبقة من الرراتنجات ربما لتسهيل عملية التثبيت.
- أحيانا نلاحظ أن الصائغ برغبة منه فى تحقيق عنصرى التخشين وخلق حافة الاثنين معا، يقوم بقطع أو تشكيل الحافة على شكل " dogs teeth" أى أسنان الكلب، ليتحقق له عنصر الثبات بشكل أكبر.

أما الطريقة الثالثة فهى طريقة الحزوز أو التقييد، وهى مازالت تستخدم فى حلى عصرنا الحالى خاصة فى قطع الأحجار الكريمة ذات الأحجام الضئيلة، حيث يتم تثبيت الحجر بواسطة أسلاك معدنية تمر على حزوز محفورة فى جسم الحجر، من المهم أن نعرف أن هذه الطريقة لم

تظهـــر سوى فى العصر الرومانى الذى نجد فى حليه تشابه كبير مع حلى العصور الوسطى.

وتعـــد هـــذه الطريقة من أمتن طرق التثبيت بهذا الصدد، إلا أنها لا تحـــافظ على الشكل الجمالى لقطعة الحلى ويمكننا أن ندرك ذلك بمجرد أن نقارن بين شكل قطعة الحلى التى تحمل حجر كريم مخربش تمر الأسلاك المعدنيـــة بداخـــل خطوط خربشاته بقطعة الحلى التى تحمل حجرا كريما يظهر الجزء الأكبر منه ومحاط بإطار بسيط يحتويه.

من المنطقى ألا تكون هذه الطريقة مناسبة لتصميمات الخواتم وخاصة مـــع الذى يستخدم منها كختم، وهى كثيرا ما استخدم مع الأحجار النفيسة الـــتى تســـتخدم كحـــلية بمفردها فى قطعة الحلى، والتى يرغب الفنان فى الحفاظ عليها بغض النظر عن شكلها.

إن الأهمية المتزايدة لبريق الحجر الكريم وإظهار عنصر الشفافية فى الجواهر النفيسة، هى الشئ الذى سعى إليه صائغ العصر الرومانى بشكل خـــاص، وهـــو الشئ الذى مهد لبداية ظهور هذه الطريقة واستخدامها فى تثبيت الأحجار الكريمة.

وبذلـــك قدمـــت لنا هذه الطريقة وسيلة تمكن من تثبيت الحجر الكريم بحيث لا تخفى سوى جزء صغير من حيز الحجر، إضافة إلى أنها الوسيلة الوحيدة التى لا تحد من مرور الأشعة الضوئية من خلال الحجر، وبالتالى إظهاره بشكل أجمل وأكثر بريقا ولمعاناً.

ثانياً: أنواع الأحجار الكريمة وصفاتها

الأحجار الكريمة هى تكوينات جيولوجية تستغرق فترات زمنية طويلة لتكوينها، وقد استخدمها الإنسان منذ أقدم العصور فى التزين واستعان بها فى تزين حليه المعدنية، وهى ثمينة جداً، ويرجع السبب فى ذلك إلى أنها لا

تـــتأثر مـــن حيــث الخـــواص بالظروف البيئية المحيطة مثلما يحدث مع المعادن.

إضـــافة إلى ذلــك فقــد ظهـــر أسلوب جديد لاستخدامها فى العصر الرومانى، حيث كان يتم الحفر عليها باستخدام أدوات الحفر، فكانت تسمى Cameo [1]إذا كانت كبيرة الحجم أما إذا كانت صغيرة الحجم فإنها تسمى Gemma،[2] وهناك أمثلة عديدة على ذلك الأسلوب.

(١) فـــص كبير من حجر السفير الذى كان غالبا ما يستورد من الهند، من عصر أغسطس محفور عليه بشكل واضح إحدى الشخصيات المقدسة (شكل ٣٥).

(٢) هناك إحدى التعويذات المصرية القديمة عثر عليها محفورة على حجر الكرنيـــليان أى العقيق الأحمر البرتقالى، يبلغ طوله ٥سم بشكل رأس أفعى الكوبرا (شكل ٣٦).

(٣) كاميو فيينا Vienna cameo[3]

وهو حجر كريم آخر منحوت عليه بروفيل أحد البطالمة وشريكته، من الساردونيكس يعود للقرن الثالث ق.م، أبعاده ١١٥مم × ١١٣مم، نجد أنها تحمـــل نقـــش لشخص أحد الحكام يرتدى خوذة يتقدمها شكل أفعى، وعلى

---

(١) G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Berlin, 1922.

(٢) A-Furtwängler, Die antiken Gemmen, Berlin, 1964; G. Richter, Engraved Gems of the Greeks and the Etruscan, London, 1968, pp. 133-172.

(٣) G. Richter, The Portraits of the Greeks, London, 1985, fig. 1836; H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptölemäer, Berlin, 1975, Taf. 70; F. Eichler, Die Kameen in Kunsthistorischen Musem, Wien 1927, pp. 47 f.

الجانــبين شــكل لــزيوس آمــون، وفى المقدمة صاعقة زيوس وهى من مخصصات الإسكندر، و لكن البروفيل المجسد على الحجر الكريم له جبين مفلطح وأنف معقوفة وهو ما يختلف كليا عن ملامح الإسكندر التى نعرفها، وبذلك يكون الأرجح أن يكون هذا الملك وهذه الملكة هما بطلميوس الثانى وأرسينوى الثانية، حيث أن هذه الملامح ظهرت على عملته، فهذان الملكان المؤلهان قد منحهما الفنان هذه السمات المقدمة على أنها ميراثهم من جدهم الإسكندر الأكبر (شكل ٣٧)

(٤) كاميو جونزاجا Gonzaga cameo[١]

لأول وهلة ربما نشعر أنه حجر عادى ولكنه يتضمن اختلافات كثيرة، فظاهريا هو يشبه الكاميو السابق كثيرا، ولكن التفاصيل الزخرفية الموجودة بــه وخاصــة الموجودة على خوذة ودرع الملك مختلفة تماما، فعلى كتفه تظهــر رأس الجورجــون ورأس أخرى لشيخ ملتحى ربما يكون زيوس آمون، وعلى خوذته يتكرر ظهور الأفعى مرة أخرى تعتلى إكليل الغار.

إن بــراعة الصــانع تتضــح هــنا فى خصلات شعر الملكة الدقيقة وتفاصــيل الــدرع ذات الحــزوز الغائــرة الــتى تدلــنا على المدرسة النيوكلاســيكية، ويــرجح أن هــذا الحجــر الكريم يعود للفترة الرومانية، وحــددت بعصــر الإمبراطور تيبريوس والإمبراطورة ليفيا وذلك استناداً لملامح كل منهما ومقارنتها بملامح الكاميو (شكل ٣٨).

من الملاحظ أن الأحجار الكريمة المنحوتة فى الإمبراطورية الرومانية ســيطرت عليها روح واحدة تتمثل فى تعمد الفنان لإعطاء خطوط رئيسية

(١) H. Kyrieleis, Der Kameo Gonzaga, in: Bonner Jahrbücher 171, 1971, pp. 162-193; N.T. De Grummond, The Real Gonzaga Cameo, in: AJA 78, 1974, pp. 427-429.

عامـــة لتمثيل أى حاكم مع شريكته فى الحكم. ولأن الأحجار الكريمة التى تحمـــل صـــور مـــلكية قليلة ونادرة، فقد رأى الفنان تعميم بعض الصفات والمخصصـــات المـــلكية على مدى التاريخ منذ الإسكندر وحتى الأباطرة الـــرومان لإضفاء روح من القداسة والرهبة على العمل الفنى، هذا فضلاً عـــن صـــعوبة الحفـــر فى هذه الأحجار الكريمة لدرجة توضيح الملامح بتفاصيلها.

(٥) جوهـــرة من الساردونيكس تحمل بورتريه لإحدى الملكات البطلميات تعود للقرن الثانى أو الأول ق.م، البروفيل المصور يمثل ملكة بطلمية تـــرتدى التاج الملكى على شكل النسر – ولكنه مكسور حالياً – وهذا التاج يعد أيضا سمة مصرية خالصة وكذلك الشعر المنتظم الخصلات والأذن وتمثيل العين بشكل اقرب للأمامية على وجه جانبى، ونلاحظ أن أكـــتاف المـــلكة صورت هى الأخرى بشكل أمامى، كل هذه تعد تأثيـــرات فـــنية مصرية صميمة مأخوذة عن الفن الفرعونى، ويشوب الشـــكل بعض الملامح الإغريقية مثل بعض الانحناءات الغائرة حول الأنـــف والفـــم والذقـــن مما يذكرنا ببورتريهات الملكات المقدونيات (شكل ٣٩).

نجـــد أن الصائغ القديم قد أبدع فى استخدام هذه الأحجار الكريمة إما كمـــا هى أو بشكل بودرة مسحوقة تستخدم لإعطاء اللون أو تغطية المادة المصـــنعة بطـــبقة من الحجر الكريم، فهناك العديد من الأدلة وخاصة من العصـــر الرومانى على إعادة استخدام بعض الأحجار الكريمة لتقييم بعض الصناعات مثل الزجاج أو الأوانى أو.....الخ.

مـــن حسن صنع الطبيعة أنها أمدتنا بالأحجار الكريمة التى استخدمها اليونان والرومان فى عمل الحلى سواء كانت هذه الأحجار نادرة أو شائعة.

وقد تم معرفة أول تاريخ تقريبى ظهرت فيه هذه الأحجار التى استخدمت فى الحلى عن طريق استخدامها فى العصور المختلفة وعن طريق أسمائها القديمة.

ومن هنا يتضح أن استخدام هذه الأحجار الكريمة فى العصر اليونانى وما قبله كان يعد أمرا نادراً، ونلاحظ أنه بداية من القرن الرابع ق.م بدأ تزايد استخدام الأحجار الكريمة فى الحلى وبين تلك الأحجار العقيق الذى كان يستخدم بصورة مطلقة والذى يمكن أن نراه واضحاً فى مجموعة الحلى المزينة التى ترجع للقرن الرابع ق.م.

فى القرن الثالث ق.م انتشر استخدام حجر الجرانيت الشرقى بشكل واسع، وقد أصبح أكثر شهرة فى العصر اليونانى والرومانى، وكان يفضل فى نوع معين من الحلى خلال القرن الأول والثانى الميلادى.

ابتداء من القرن الأول ق.م إلى الرابع الميلادى نلاحظ مجموعة متنوعة من الأحجار الكريمة استخدمت فى الحلى الرومانية ويذكر بلينيوس أن استخدام الجواهر و اللآلئ ازداد فى ذلك العصر نظراً لامتداد الإمبراطورية الرومانية ودخول الشرق تحت سيطرتها.

وفيما يلى نستعرض قائمة بأسماء الأحجار الكريمة التى استخدمها الصائغ فى صياغة الحلى القديمة من العصرين اليونانى والرومانى(١) ونبذة بسيطة عن مادتها ومواطنها وطرق استخدامها:

- الأجيت Agate لدينا مجموعة من هذا الحجر من العقيق الأبيض Chalcedony، (بالعربية يعرف بالعقيق) الذى يعتقد أنه خليط من الكوارتز الحقيقى والسيليكا، وفيما يبدو أنه كان نادر الاستخدام لدى

(١) M.L. Vollweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanishen und augusteischer Zeit, Berlin 1966, pp. 22 ff.

الـــرومان أما اليونان فمن المؤكد أنهم عرفوه حيث يشير بلينيوس إلى ذلـــك ويقـــول أنـــه وجده خارج عن موضة عصره فى ذلك الوقـــت، أمـــا الرومان فكانوا يفضلون الساردونيكس Sardonyx بخطوطه الطبيعية المتتالية.

- الألكسندريت Alexandrite (أنظر الكريسوبيريل).
- الأميثيســـت Amethyst (هو الجمشت بالعربية) وقد اكتشف هذا الحجـــر بواســـطة ثيوفراستوس حيث أنه كان يأخذ شكل النبيذ فى الـــلون فيذكـــر بلينيوس أن هذا الحجر كان شفافا يميل للبنفسجي وكـــانت أفضل أنواعه ما تأتى من الهند. لم يكن هذا الحجر نادر الاســـتخدام لـــدى الـــرومان ولكنه لم يكن شائعا للغاية وغالبا ما صـــنعت منه التمائم كما يروى بلينيوس، ويرجع لونه الأزرق إلى وجود المنجنيز ضمن مكوناته.
- الأبـــتيت Apatite هذه انتشرت على مستوى واسع وكانت تتكون مـــن فوســـفات الكالسيوم والفلور، والتى تظهر أحيانا بلون جذاب أبيـــض، أخضـــر، أزرق، أصفر وأحيانا فى شكل بللورات بلون بنفســـجى، إلا أن قـــلة صلابتها تحول دون استخدامها فى تزيين المجوهرات حالياً.
- الأكوامـــارين Aquamarine (الزّبرجد باللغة العربية)، هو حجر الـــبيريل ذو لون رمادى مزرق، وكانت أفضل أنواعه ما قدم من الهـــند، وكما جاء فى وصف بلينيوس أن البيريل الهندى غالباً ما كـــان يطلق عليه الأكوامارين، وكان أول ظهوره على الحلى فى القرن الثالث ق.م حيث كان استخدام الأحجار نادراً، و لكنه يظهر بشكل أكبر فى العصر الرومانى.

- الأراجونيت Aragonite (أنظر الكالسيت).
- الأفنتورين Aventorine (أنظر الكوارتز)
- الأزوريت Azurite هى كربونات النحاس ذات لون أزرق جميل تعــرف لدى الأثريين بالباتينا، حيث تكون طبقة زرقاء على اللقى الأثــرية المصــنوعة من عنصر النحاس ومشتقاته، وهو نادرا ما يستخدم كحجر لتزيين الحلى نظراً لقلة صلابته، وهناك دليل يمثل مجموعة حبيبات من الأزوريت فى مصر ترجع لما قبل التاريخ.
- الأميــرالد Emerald (الزمرد) على الرغم من شيوع هذا الحجر فى العصــور القديمــة فإنه لا يتكرر كثيرا فى مجوهرات الآثار القديمة، وكثر استخدامه فى العصر الرومانى (شكل ٤٠).
- البيريل Beryl يسمى كيميائيا سيليكات البريلليوم – ألومنيوم، التى تــأخذ شــكل بللورات ذات ألوان معتمة جذابة. الأحجار المعروفة مــنه كانت ذات اللون الأخضر المزرق أطلق عليها اسم الأميرالد والأكوامــارين أى الزمــرد والزبــرجد بالعربية، وقد عرفت فى الفترات المتأخرة من العصور القديمة خاصة فى العصر الرومانى.
- حجــر الــدم Bloodstone وهــو عبارة عن تعشيقة طبيعية من العقيق الأبيض والعقيق الأحمر الذى يظهر بشكل بقع حمراء على أرضية بيضاء كما يصف بلينيوس فى موسوعته ، وكان يأتى من أثيوبيــا وأفريقيا، أما الأخضر منه ذو البقع الحمراء فقد كانت له قيمة سحرية فى القدم لذلك ينتشر فى المقابر الجنائزية.
- البرتشيا Breccia وهو حجر رسوبى يتكون من أجزاء ذات زوايا معشــقة بأشــكال عشوائية، وهناك العديد من ألوانه التى يمكن أن

تظهـــر كالأحمـــر والأخضر، وهو حجر قديم لم يعد يعتبر حاليا ضمن الأحجار الكريمة.

- الكيرنجورم Cairngorm (أنظر الكوارتز).
- الكالسيت Calcite هو كربونات الكالسيوم والتى تتحول إلى رخام، ويظهر فى ألوان جذابة، كالأخضر الهادئ والألبستر الذين يظهرا فى مصر، بالإضافة إلى الوردى الهادئ، ونجد أن فىأماكن تواجده دائمـــا نجد الأراجونيت Aragonite، الذى يتكون من نفس مواد الكالسيت.
- الكريسوبيريل Chrysoberyl أحد أكاسيد البريلليوم والألومنيوم، وهو نادراً ما يستخدم فى الحلى الآن، وغالبا ما يحتوى هذا الحجر عـــلى الألكسندريت Alexandrite الذى يبدو أحمرا فى الإضاءة الصناعية وأخضر فى ضوء النهار، لذلك يطلق عليه عيون القطة كما وصفه بلينيوس.
- الكارنيليان Charnelian هو العقيق الأحمر البرتقالى، هذا الحجر الشـــفاف المتـــنوع الذى يتدرج فى اللون من الأحمر الدموى إلى الأصـــفر الذهبى، نجد أنه استخدم بشكل أوسع فى صناعة الأختام نظـــراً لإقبال الناس على أنواع العقيق الأخرى الشديدة الاحمرار مثل العقيق النارى النصف شفاف.
- الجـــارنيت Garnet هـــو العقيـــق الأحمـــر المختلط بالسيليكات البلـــلورية، وقـــد اشتق اسمه القديم من تشابه لونه مع لون الفحم المـــتوهج، وهو أكثر الأحجار الكريمة استخداما فى صناعة الحلى الـــرومانية واليونانيـــة، الـــذى نجده بدون انقطاع من نهاية القرن الرابع ق.م حتى نهاية القرن الرابع الميلادى، وفى تلك الفترة من

استـــخدم العقيـــق الأحمر فى أغراض صناعة الأختام والأغراض الجمالية على حد سواء، أما اللون المميز فإنه عادة ما يتراوح بين الأحمر النارى والبنفسجى الجمشتى.

- الكورديـيـــريت Cordierite حجـــر أزرق معدنى، وكيميائيا هو ســـيليكات الماغنسيوم، الحديد والألومنيوم وهو يعكس ألوان كثيرة عند النظر إليه من عدة زوايا.
- الســـفير Sapphire يـــبدو فى العـــادة من ضمن أحجار العصر الهللينستى، فهناك خاتم حجرى يعود للقرن الثالث ق.م بشكل رأس بوســـيدون، وآخر مشابه له يحمل شكل لرأس الإسكندر، وقد لاقى لـــون الســـفير الأزرق إعجابا شديدا فى العصر الرومانى، ولونه دائمـــا أزرق زهـــرى مشـــوب بحمرة أو خضرة، كان الرومان يستقدمونه من الشرق وخاصة من الهند، كما أخبرنا بلينيوس.
- المـــاس Diamond هو عبارة عن بللورات كربونية على درجة عاليـــة جدا من النقاء، وهو يزال ملكا متوجا على جميع الأحجار الكـــريمة مـــن حيـــث القيمـــة والصلابة والمظهر الجمالى أيضاً، والغريب أنه نادر الظهور فى المجوهرات الرومانية، ونراه يظهر مـــرة واحدة فى ختم من القرن الثالث الميلادى، وربما السبب فى ذلـــك هـــو صـــلابته الشديدة التى لم تمكن صائغ العالم القديم من تشـــكيله، حيـــث أن من المعروف بداية عمليات شطف الماس فى العصـــور الوسطى، وغالبا ما تأخذ بللورات الماس الشكل الثمانى ذو الثمانية أوجه (شكل ٤١).
- الفلدســـبار Feldspar، دائمـــا ما يتواجد مغطيا لطبقات الأحجار المعدنيـــة آخـــذا اللون الأخضر أو الأخضر أو الأخضر المررق،

ومـــن المعـــروف أنه كان يطلق عليه دوما الأمازونيت أو حجر الأمازون، وكذلك كان يعرف فى بعض أنواعه باسم حجر القمر.

- الهيمـــاتيت Hematite هـــو أحـــد أكاسيد الحديد ويظهر فى عدة أشكال أشهرها اللون الأسود المحمر الذى يبدو بمظهر معدنى، وقد ظهـــر مـــنذ العصر الفرعونى فى شكل خرز للعقود، وهناك أحد أكاســـيد الحديـــد الأخـــرى الـــتى ظهـــرت أيضاً فى الحلى وهو الماجنتيت.
- اللابـــس Lapis Lazuli ويعـــرف باللازورد فى اللغة العربية، يظهـــر كحجر أزرق سماوى جميل تقطع زرقته بقطع أو تعريقات ذهبية بديعة، ويتكون كيميائيا من سيليكات الألومنيوم وهيدروكسيد الصوديوم، وكان مظهره الجميل هو الذى دفع الصائغين لتفضيله، وقـــد ظهـــر بمصر الفرعونية منذ عهد بعيد، ثم زاد انتشاره فى العصرين اليونانى والرومانى.
- الـــتوباز Topaz عـــرف لدى العرب بالياقوت الأصفر، والدليل الأدبى يشـــير إلى أن هـــذا الحجـــر كان من أفضل الأحجار لدى الرومان، وهو غالبا أصفر ولكنه كان يمكن تحويله بطرق صناعية إلى اللون الوردى.
- الـــتوركواز Turquoise أى الفيـــروز، الاســـم القديـــم له هـــو Persicus smaragdus، ويقـــول فى وصـــفه بلينيوس أنه حجر معتم يظهر بلون أزرق أو أخضر مزرق، و من المعروف اشتهار شبه جزيرة سيناء المصرية بانتاجه منذ العصور المصرية القديمة، وذلك هو السبب وراء تسميتها بأرض الفيروز.

- الكوارتز Quartz يظهر بأعداد كبيرة جداً، وحتى كيميائيا فهو يعد من أبسط الأحجار تركيبا فهو ثانى أكسيد السيليكون، وربما ساعد علـى انتشـاره أنـه مـن أفقر الأحجار الكريمة المعروفة على الإطـلاق، وتعددت أنواعه باختلاف أماكنها وأزمنة انتشارها إلا أنها عرفت ككل بعائلة الكوارتز ومنها:
- الأميثيست، الكيرنجورم، الأفنتورين، الكيترين والحجر الزجاجي.
- الحجـر الزجاجى Rock crystal وجد هذا الحجر الشفاف ضمن الـلقى القديمة ولكنه كان نادراً ما يستخدم فى المجوهرات القديمة بل فضله اليونان فى صناعة الأختام، وفضله الرومان فى صناعة الأوانى الثميـنة، وهـناك مثل له عبارة عن خاتم زجاجى بشكل الجعـران، وقـد كـان هذا النوع من الخواتم منتشرا فى العصر اليونانى.
- الكوارتـز الوردى Rose Quartz هو كوارتز ولكنه يظهر بلون وردى فى شـكل كتل وليس بللورات كالكوارتز العادى وقد عرف فيما قبل الأسرات الفرعونية.
- الآمـبر Amber هو الكهرمان بالعربية، ويصفه لنا بلينيوس بأنه أصـفر يميـل للون الأحمر البنى، ويضيف أنه حجر ناعم رقيق يسـهل حفره وتشكيله، هناك أحد الأنواع منه تظهر باللون الأسود ويطلق عليه الكهرمان الأسود أو الجيت Jet.
- هـناك بعـض المواد الأخرى التى استخدمها الصائغ فى صناعة الحلى القديمة نفس استخدامه للأحجار الكريمة وهى غالباً ما تكون مواد طبيعية عضوية بحرية (شكل ٤٢ أ).

- المـــرجان Coral تـــتواجد هذه المادة الطبيعية فى الحلى القديمة بثلاثة أشكال. كلها تقريبا من العصر الرومانى، وقد اعتبر ذو قوى ســحرية لـــلوقاية من العين الشريرة (شكل ٤٢ ب)، ويتضح من الفقـــرات الـــواردة عـــند سترابون فى كتابه Geographika أن القدمـــاء كـــثيراً ما اعتبروا المرجان حجرا، ويتواجد المرجان فى عدة ألوان، هى الأبيض والأحمر والوردى والأسود وهو أندرهم، ويكـــثر وجـــوده فى البحر الأحمر، صنعت منه الأقراط والعقود (شكل ٤٣).
- الـــلؤلؤ Pearl، كان استخدامه نادراً فى صناعة الحلى فى العصر الرومانى والمثال الوحيد لدينا هو دبوس كبير مقدم للآلهة به لؤلؤ كـــبير، ومـــن المعروف أن اللؤلؤ الكبير هو لؤلؤ المياه العذبة أما الصـــغير فهو اللؤلؤ الحقيقى البحرى، وقد كان اللؤلؤ متنوعا فى العصـــرين اليونانى والرومانى فى صناعة الحلى فى القرن الأول ق.م والقـــرن الأول الميلادى، ويخبرنا بلينيوس أن معرفة اللؤلؤ كانت بعد أن غزا القائد الرومانى بومبيوس بلاد الشرق، ولقد كتب عـــن أهميـــته هناك فى تزيين النساء خاصة فى صناعة الأقراط، وأشهر مناطق إنتاجه قديماً كان الخليج الفارسى.
- الأصداف البحرية Mollusc's Shells، وقد استخدمت على نطاق واســـع فى صـــنع العقـــود والأقراط القديمة، فنراها بكل فصائلها تســـتخدم إمـــا مجـــزأة أو كاملة بحيث يتم تنقيبها وتثبيتها بإحدى الطرق التى تعرضنا لذكرها من قبل، ولدينا قلادة أو حلية كمثال على ذلك ترجع للعصر الرومانى حوالى القرن الثانى الميلادى وقد عثر عليها فى مصر (شكل ٤٤)

- وهـــناك أيضـــاً مواد طبيعية حيوانية استخدمت فى صناعة الحلى كالعظم والعاج وما شابههم.
- العـــاج Ivory استخدم العاج قديما فى صناعة الحلى الدقيقة كالتى تحتوى حبيبات أو حلقات أو أشكال صغيرة محفورة فى العاج كما ظهـــر فى البروشات، ولكن استخداماته الأخرى كصنع الصناديق الدقيقة والأثاث والملاعق، وهو ما رأيناه فى العصر الرومانى.
- لقد لجأ الإنسان قديماً إلى بعض الحيل الصناعية أو الوسائل الغير طـــبيعية ليزين حلية بها بدلاً من الأحجار الكريمة الطبيعية، مثل اللجوء لاستخدام الزجاج الملون أو استخدام التلوين وما سأشير إليه بشكل عابر الآن.
- الـــزجاج والفخـــار المزجج Glazed Stone and Faience من المعروف أن الزجاج عُرف لأول مرة عند المصريين القدماء، منذ زمـــن بعيد وذلك قبل استخدام مواد صلبة كالكوارتز، وكان يشكل فى بعـــض الأحيان على شكل خرز مثقوب أو قطع حلى بسيطة، وفى بعض الأحيان كانت تتم عملية تلوين هذا الزجاج عن طريق إضافة مسحوق أو بودرة أحد الأحجار الكريمة السابقة وذلك وفقا للون المطلوب، وأحيانا كان يستخدم الطمى العادى أو التراكوتا فى صـــناعة هذا الخرز عن طريق حرقه لتحويله إلى فخار مزجج أو فيـــانس عـــن طريق إضافة المادة اللامعة له ثم تغطيته بطبقة من بعض مشتقات أكاسيد الحديد التى تتنوع ما بين الأحمر والأسود و الأخضـــر، أما الأزرق فقد كانوا يحصلون عليه باستخدام النحاس، وبعـــد ذلـــك كـــان يعـــاد حرقه مرة ثانية للحصول على اللمعان المطـــلوب ولتثـــبيت الـــلون عـــلى ســـطح الخرز المصنوع من

الفيـــانس[١]، مع استخدام عوامل حفازة لعملية التلوين عند الحرق على درجات عالية.

أمـــا لصـــناعة الأشكال الزخرفية أو التمائم الزجاجية التى استخدمت كأقــراط وخواتم وقلائد (شكل ٤٥)، فقد كان الصانع يقوم بصب الزجاج المنصـــهر فى قوالـــب معدة من التراكوتا أو الفخار العادى تحمل الأشكال المطـــلوبة وأحيانـــا استخدمت لتشكيل الخرز أيضاً (شكل ٤٦) إلا أن هذه التقـــنية كانت تتسبب فى وجود فقاعات هوائية داخل البللورة الزجاجية بعد تمام جفافها وكانت تختلف فى شكلها وطرق تكوينها (شكل ٤٧).

وقـــد انتقـــلت هـــذه العمـــلية من المصريين إلى الحضارات الأخرى بالـــتجارة أو عـــن طريق توافد الحضارات المختلفة على مصر على مر العصـــور، واشتهرت الحلى المصنوعة بهذه الطريقة كذلك خلال العصر الرومانى.

مـــن العرض السابق وجدنا التنوع الشديد فى أنواع وأشكال الأحجار الكـــريمة والمواد المستخدمة فى تصنيع الحلى القديمة، مع مراعاة أن ذلك العرض كان عرضا موجزا للمعلومات الأثرية عن الأحجار الكريمة التى أبدع الصائغ القديم فى استخدامها لتزيين حلية وتجميلها.

هـــناك أمر هام يجب أن نتعرض له وهو أن الصائغ (أو الجواهرجى كمـــا نطلق عليه الآن) ابتكر طرقا مختلفة لتشكيل الحجر الكريم مثلما قام سابقاً بابتكار العديد منها أيضاً لتشكيل المعادن المختلفة، وسوف نذكر قدراً بسيطاً من المعلومات عن ذلك فيما يلى:

---

(١) P.M. Fraser. Ptolimaic Alexandria. Oxford. 1972. I. p 140
G Grimm- D Johannes Kunst der Ptolemäer und Römerzeit im Ägyptischen Musem Kairo Mainz 1975 pp 37 ff

تشكيل الأحجار الكريمة

كـــان مـــن أهـــم الوسائل التى استخدمها صائغ المجوهرات لتشكيل أحجاره الكريمة:

أ- **التســـوية**: هى عمـــلية مـــن شأنها تهذيب الحجر وإزالة الزوائد الغير مـــرغوبة عن سطحه، باستخدام طرق عديدة منها التكسير أو الكحت (شكل ٤٨).

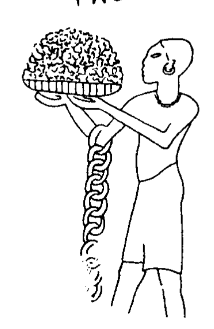
ب- **التقطيع**: وهى العملية التى تتلو العملية السابقة، هذه العملية من شأنها التجزئة أو الإعداد للتشكيل بإحداث حفر أو شق على سطح الحجر أو مـــثلا إعداد الخرز عن طريق تقطيع الحجر وهو ما ظهر فعلاً على جـــدران المقابـــر الفـــرعونية والبطـــلمية منذ زمن بعيد (شكل ٤٩) بالإضـــافة إلى أن الـــتقطيع كـــان يســـتخدم فى عمل بعض الأشكال الزخرفية البسيطة مثل بعض الأمثلة التى عثر عليها فوق سطح قطع من الملابس والأميثيست فى مصر (شكل ٥٠).

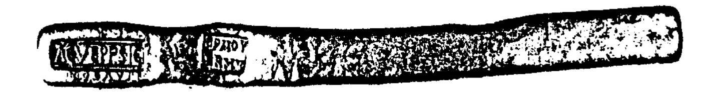
ج- **الكحت**: وهى العملية التالية للتقطيع والتى من شأنها إحداث حزوز أو خطـــوط على جسم الحجر وتنعيمه ليظهر بالشكل المطلوب من حيث الصقل واللون، وغالباً ما تتبع هذه العملية بعملية التنقيب التى ظهرت كذلـــك عـــلى جـــدران المقابر الفرعونية منذ زمن بعيد (شكل ٥١)، ويستخدم فى هذه العملية المثقاب المقوس والأزميل الدقيق كذلك العديد من الأدوات البسيطة التى نجحت فى الحصول على النتيجة المطلوبة مثلما نرى فى (شكل ٥٢).

- **التلوين**. وهى عملية ثانوية قد تحدث وقد لا تحدث، فأحيانا يرغب الصائغ فى اعطاء مظهر اخر للحجر قد يكون من حيث اللون أو التعاريج الطبيعيه الموجودة على سطحه. كان الصانع القديم يلجأ لطريفة دكية جدا فى تنفيذها وهى أن يكسو الحجر الأصلى بطبقتين كاملتين بلونين مختلفين حسب رغبته، قبل أن تجف طبقة اللون الثانية يقوم هو بإحداث خطوط متعرجة باستخدام أداة حادة بحيث تكشف عن اللون الآخر الذى يدنوه، وبقدر براعته فى إحداث هذه التعريجات بشكل طبيعى يحصل على نتيجة مرضية.

فى بعض الأحيان نجد بعض القطع المعدنية من الحلى استخدم فيها صانعها مواد غير ذات قيمة لإظهارها فى النهاية بمظهر ثمين ومثال لهذا قطعة حلى ترجع للعصر الرومانى فى مصر، وقد استخدم صانعها قطع من الزجاج الملون ومادة لاصقة ضاربة للحرة للصقها على قطعة حلى مصنوعة من البرونز لتظهر كما لو كانت بها فصوص من الأحجار الكريمة الملونة (شكل ٥٣)، وقد وجدنا فى بعض عصور الاضمحلال محاولات مشابهة لتزييف وتقليد القطع الأصلية من الحلى والمجوهرات، فلدينا العديد من القطع المزيفة للحلى البطلمية والرومانية الأصلية، وكما يصف لنا بلينيوس فقد كانت تستخدم فى صناعتها معادن غير ثمينة مطلية أو مغطاة بطبقة رقيقة من معادن ثمينة كالذهب والفضة، ومن أشهر المواد الرخيصة التى استخدمت بهذه الطريقة معدنى النحاسي والزنك حيث كانت تشكل بنفس الطرق المذكورة فى حديثنا السابق عن تشكيل المعادن مع اتبع تقنية الطلاء المعدنى الذهبى أو الفضى. وهو ما يذكرنا بعملية العصور المتأزمة اقتصاديا او سياسيا وكان الصائغ يستعيض عن الأحجار

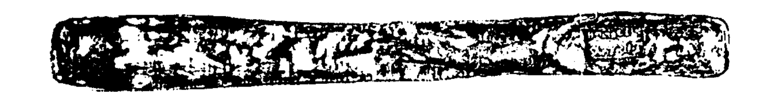
الكريمة بالزجاج الملون والفخار المزجج اللامع مع إضافات لونية مختلفة وفقا للذوق والموضة السائدة فى تلك الفترات. ولدينا العديد من الأمثلة على هذه المنتجات المقلدة، فهناك إحدى السلاسل المطلية من العصر الهللينستى الـــذى ميـــزته أشكال الحيوانات ونلاحظ هذا القفل المستحدث (شكل ٥٤)، وهـــناك بعـــض الأحجـــار المقـــلدة المحفـــور عليها من العصر البطلمى (شكل ٥٥).



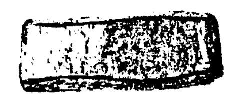


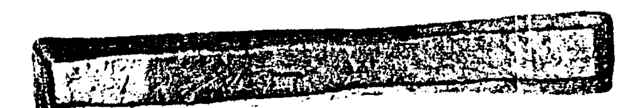


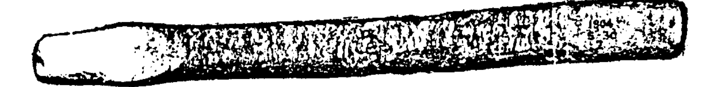








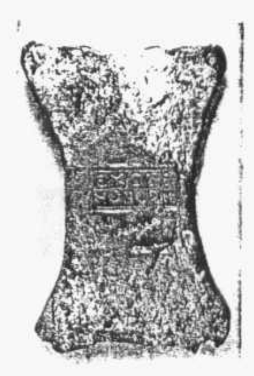




شكل ١



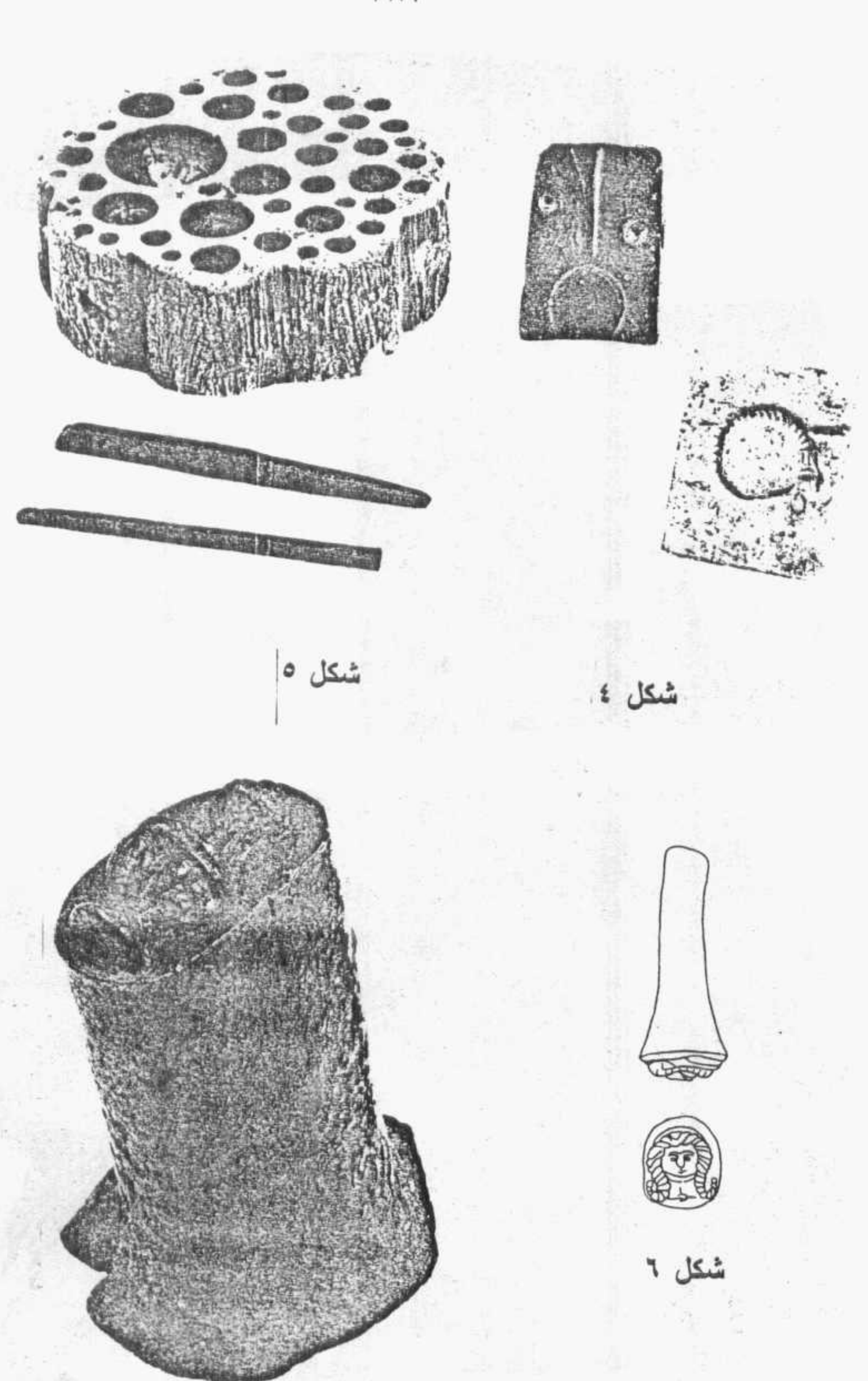
شکل ۲



شکل ۱



شکل ۳



شكل ٤

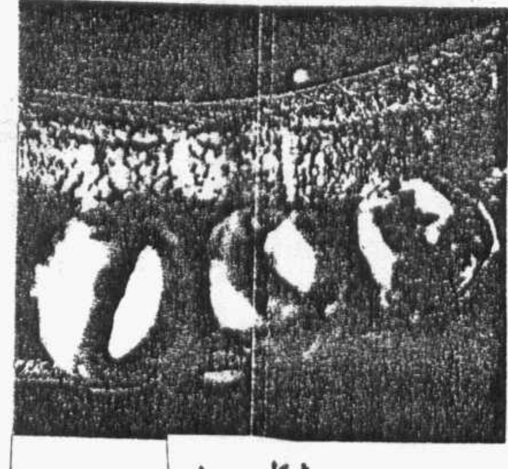
شكل ٥

شكل ٦

شكل ٧



شکل ۸



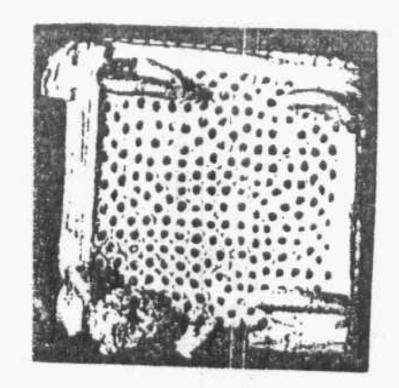
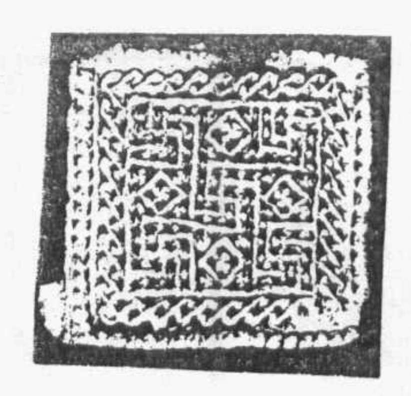


شکل ۹

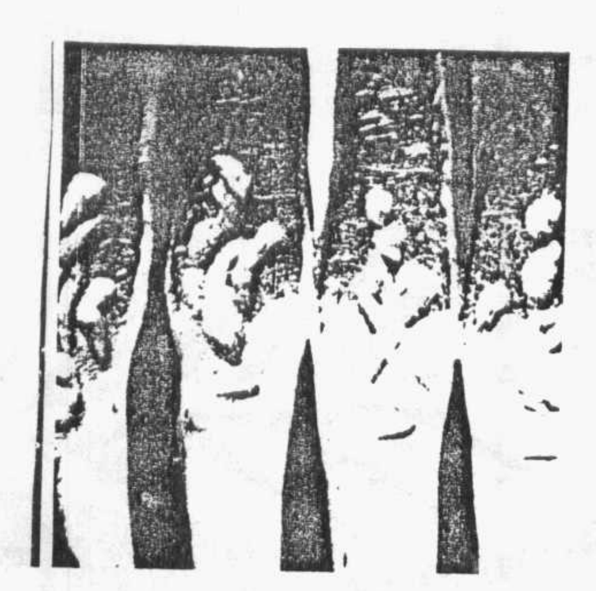
شکل ۱۰



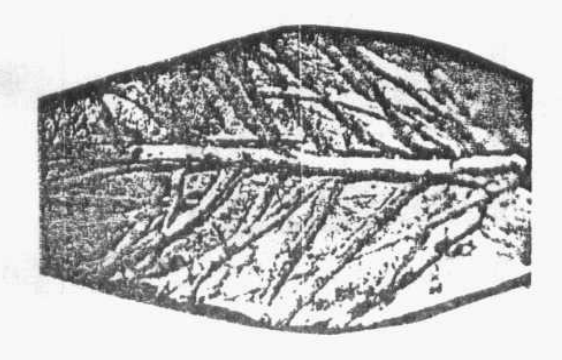
شکل ۱۱

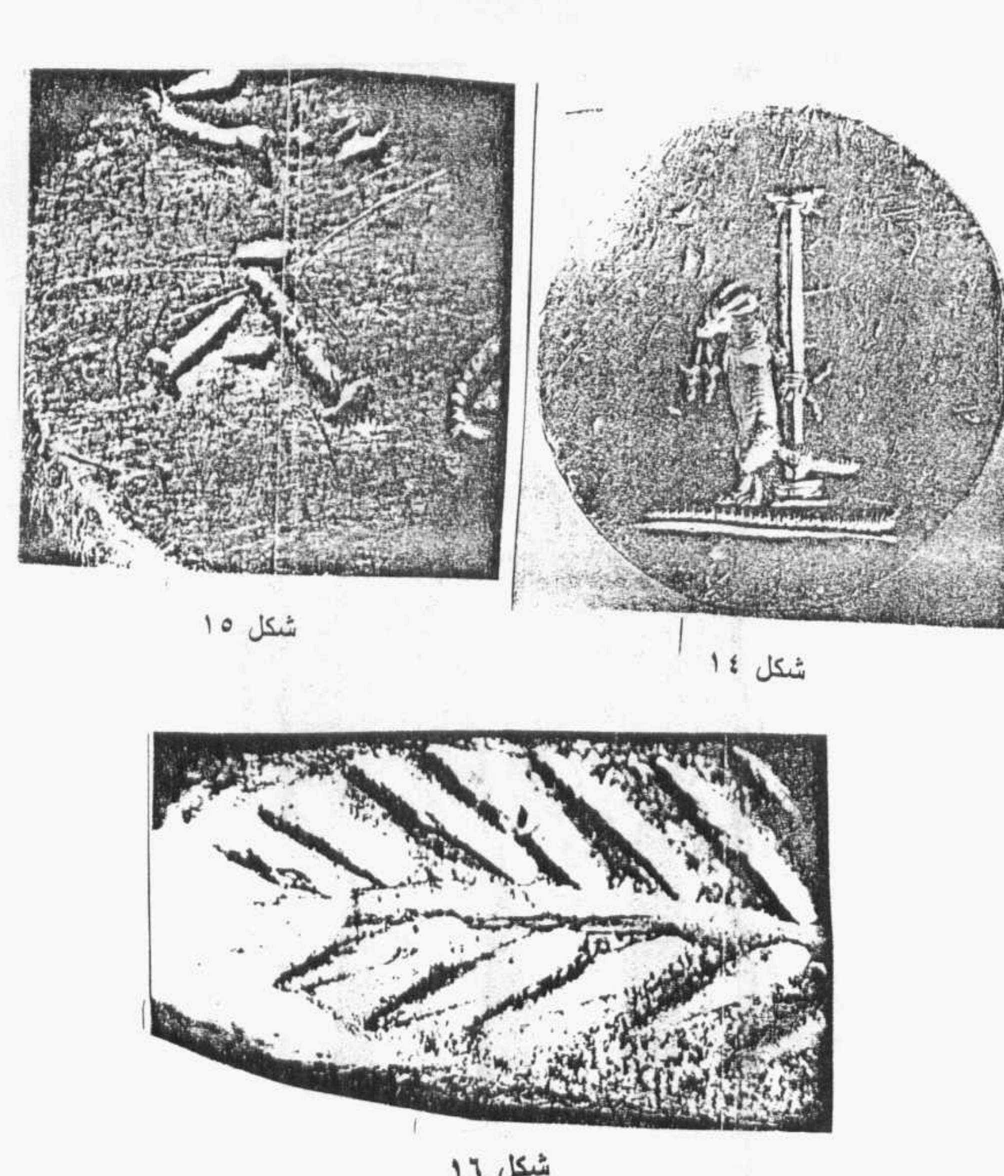



شکل ۱۲



شکل ۱۳

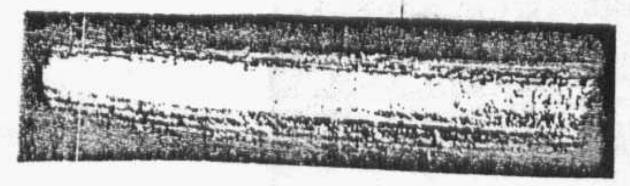




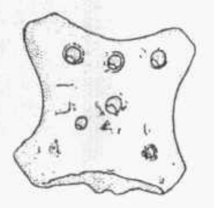
شكل ١٤

شكل ١٥

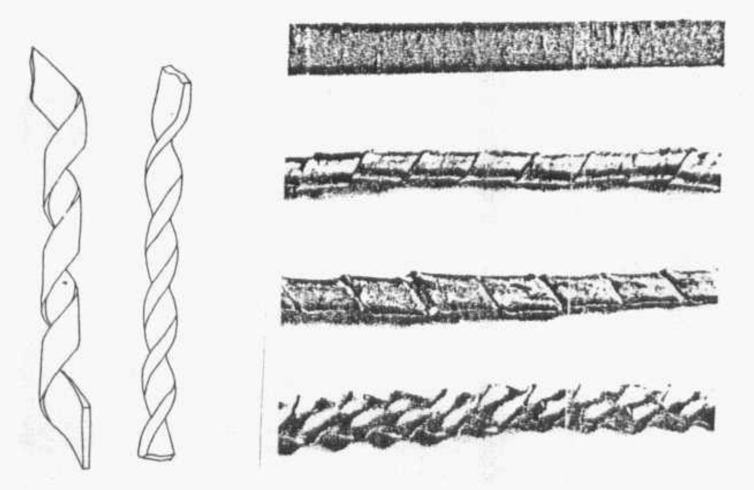
شكل ١٦



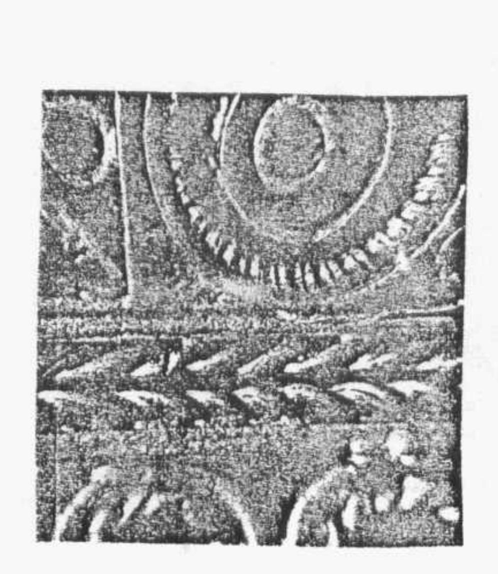
شكل ١٨

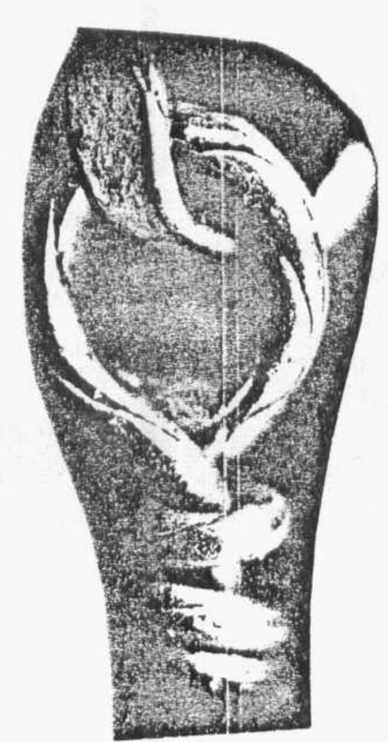


شكل ١٧

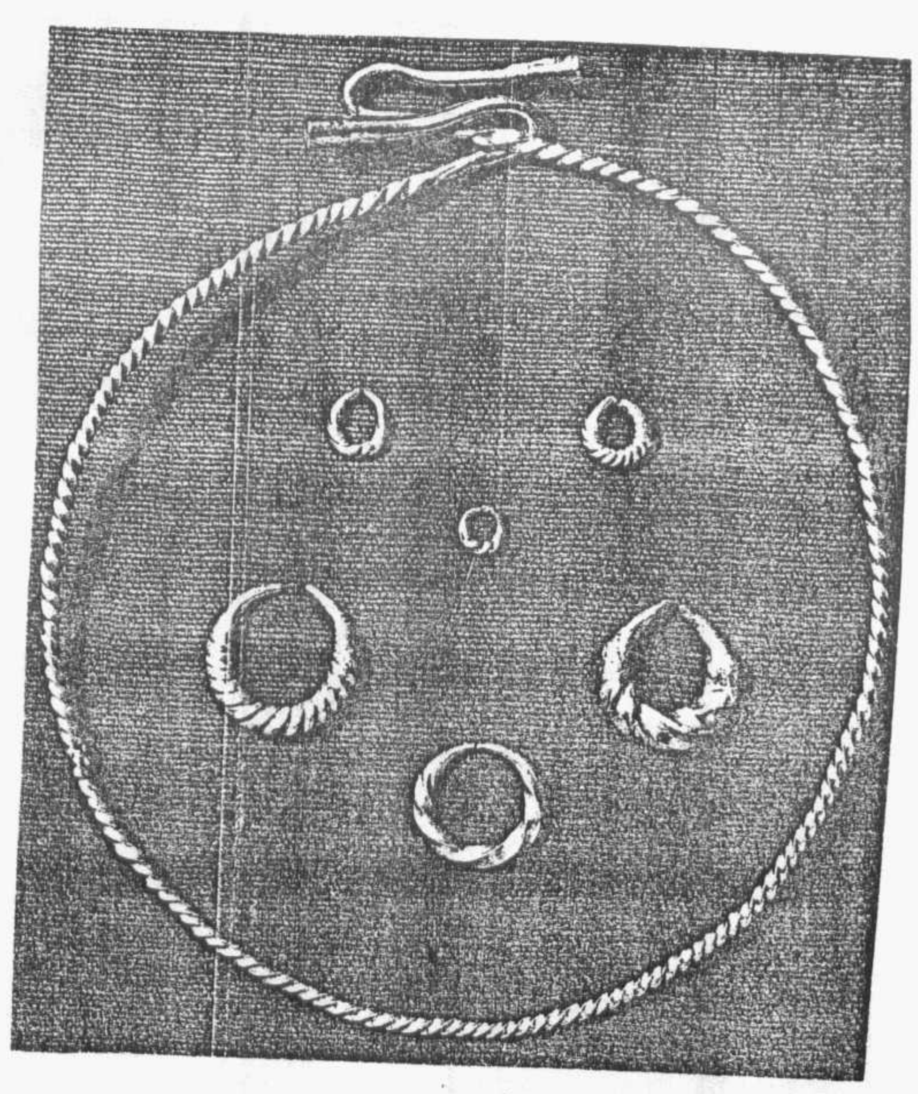


شکل ۱۹

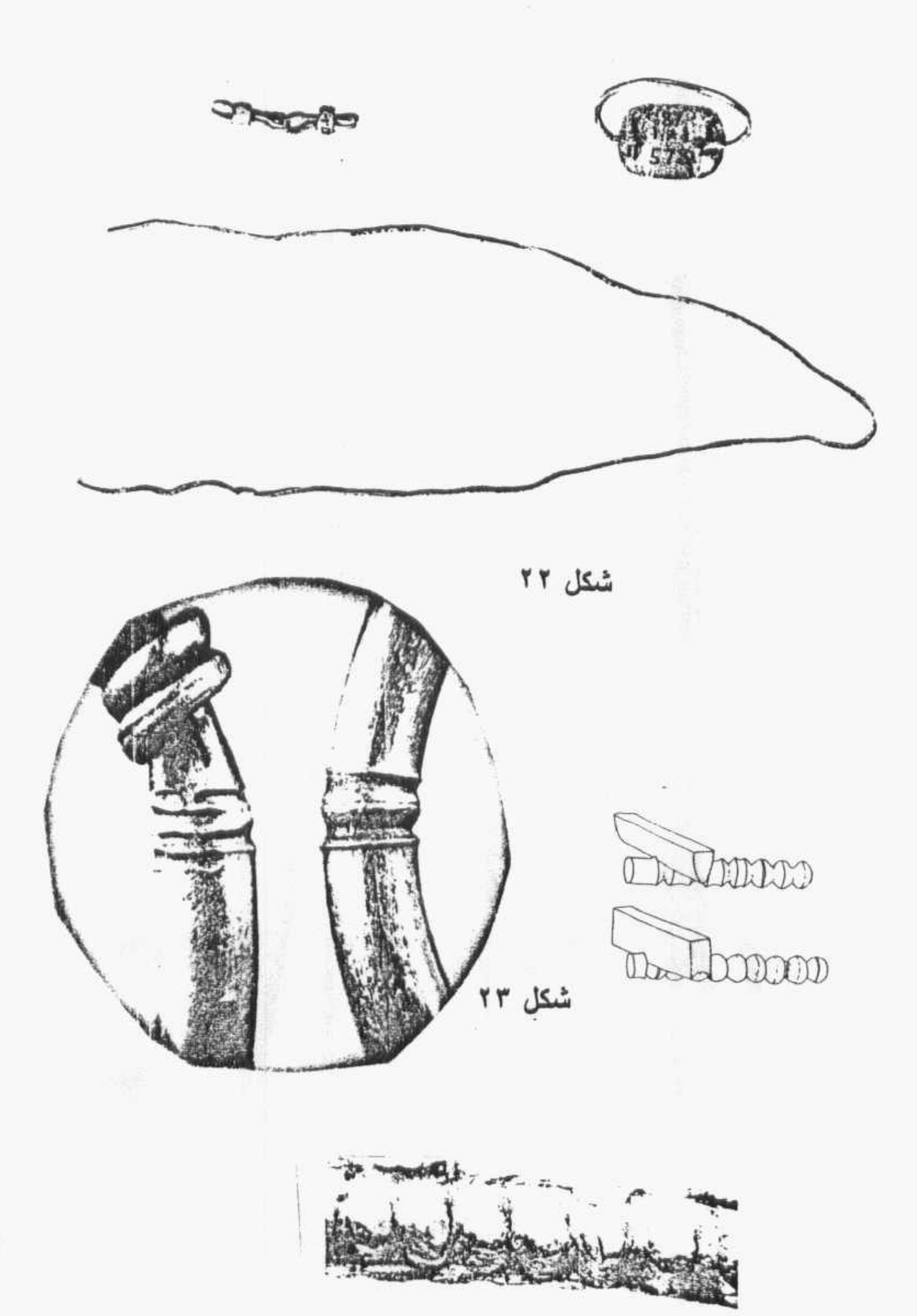




شکل ۲۰



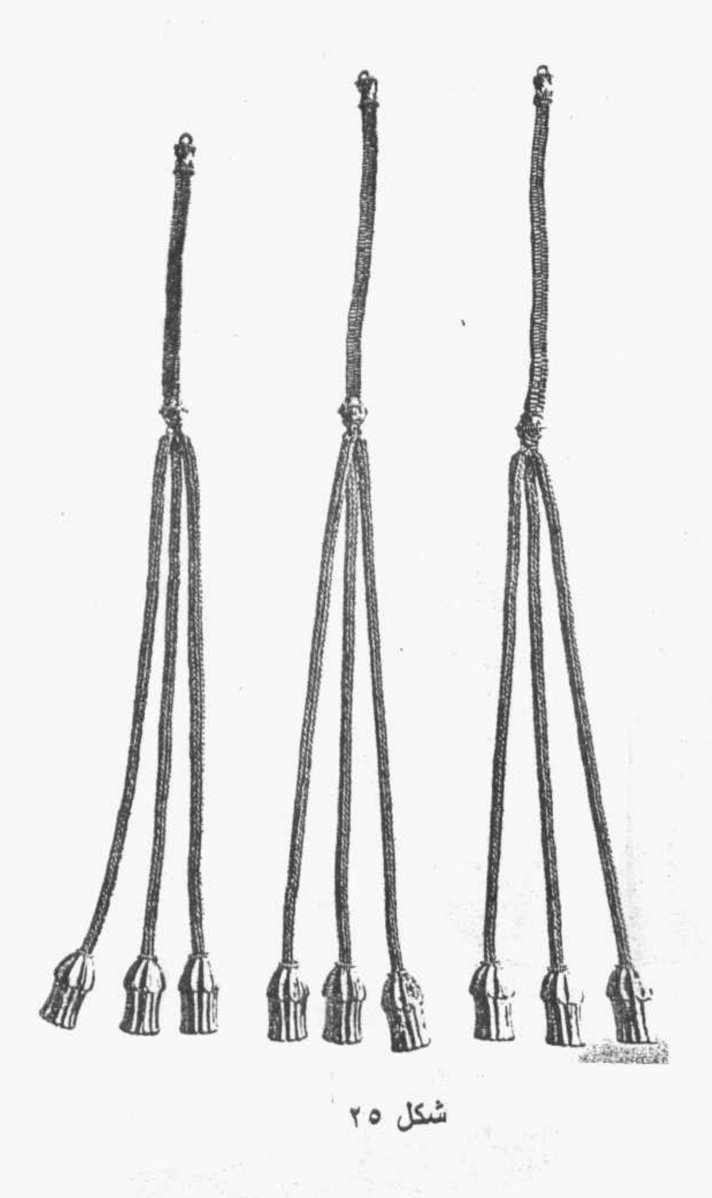
شکل ۲۱



شكل ٢٢

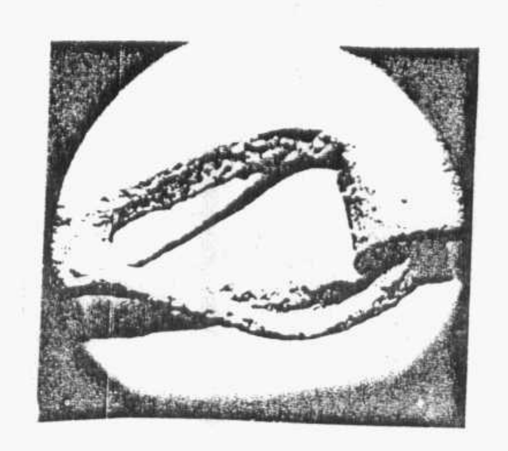
شكل ٢٣

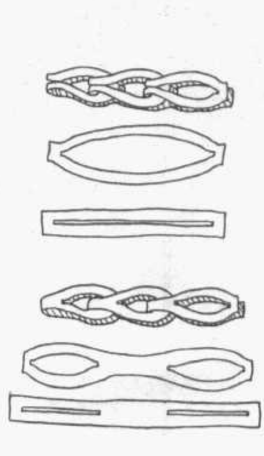
شكل ٢٤

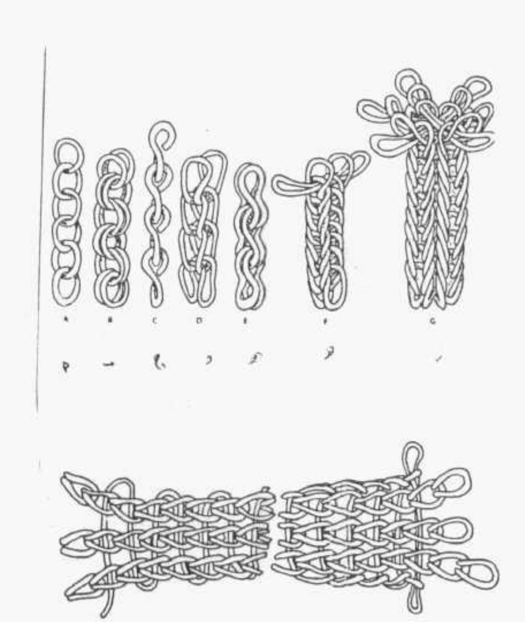


شكل ٢٥

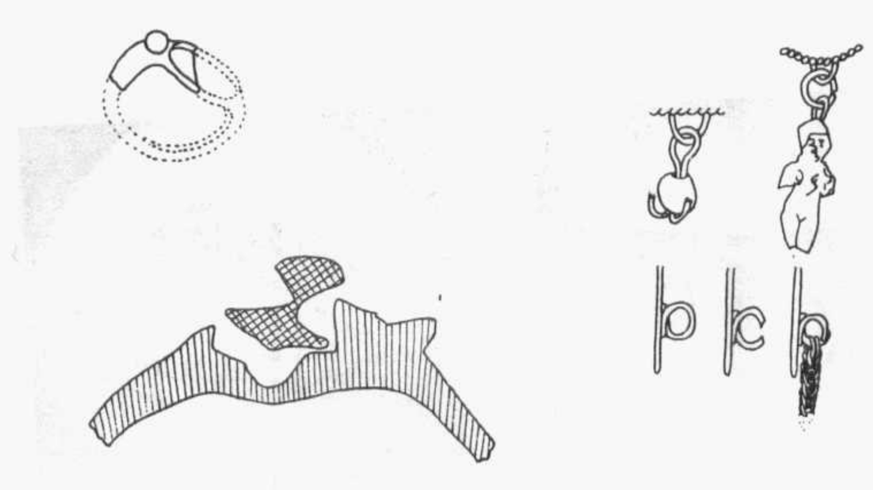








شكل ٢٥



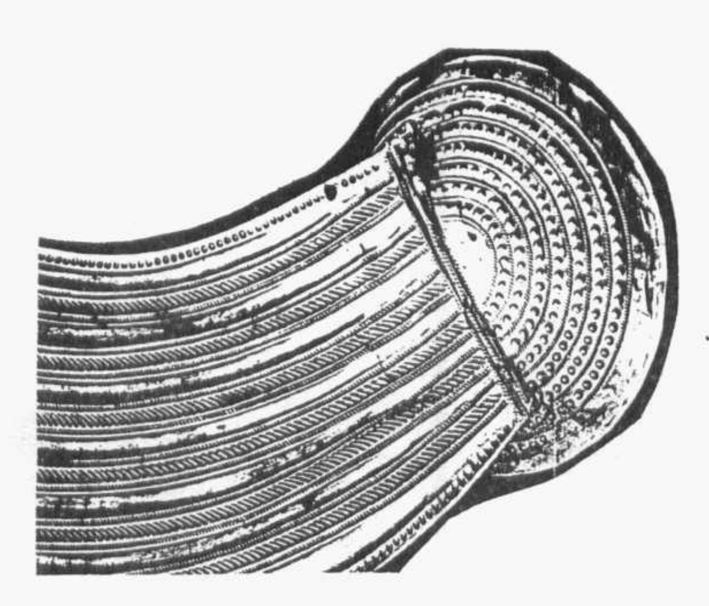
شكل ٢٦



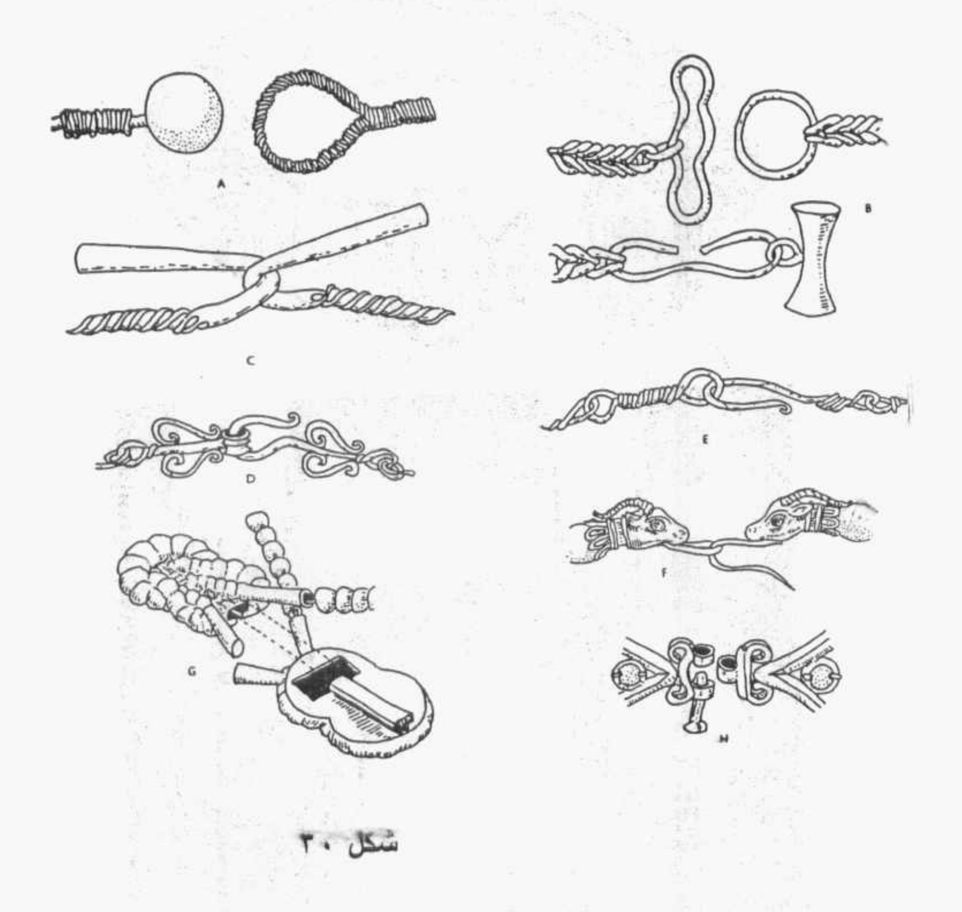
شكل ٢٧



شكل ٢٩



شكل ٢٨



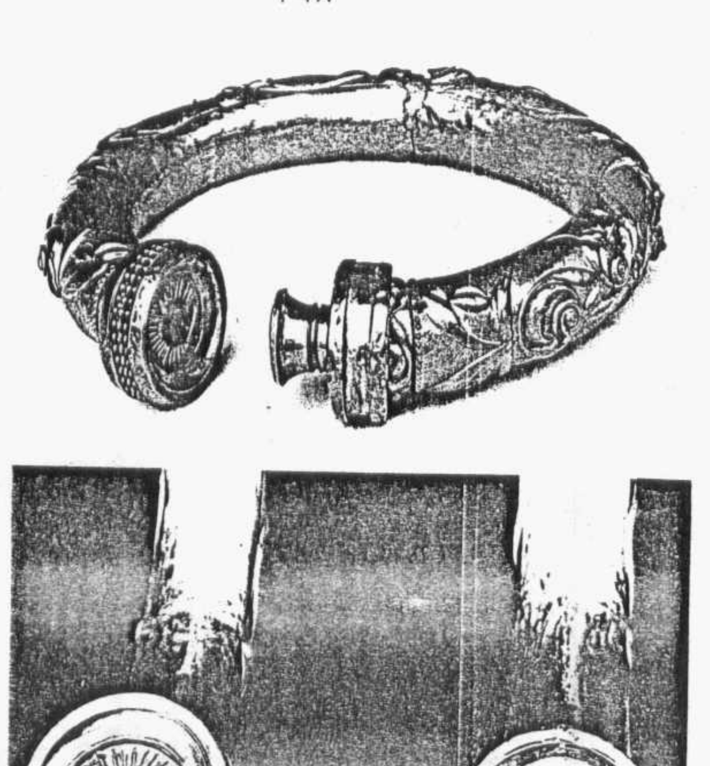
شکل ۳۰



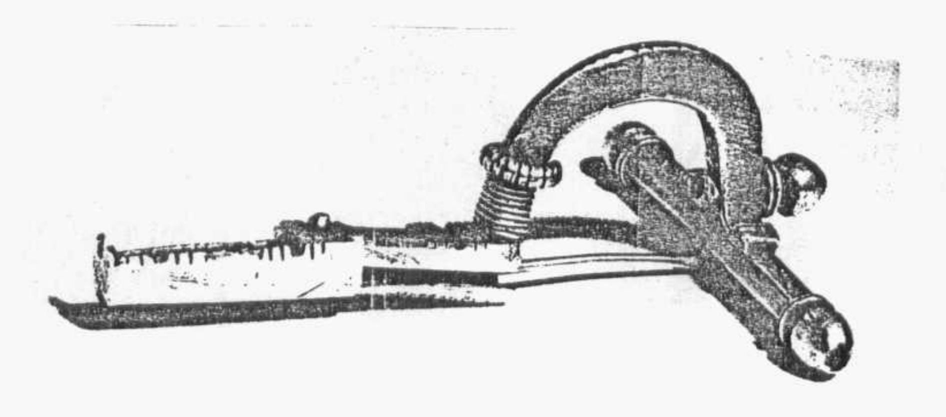




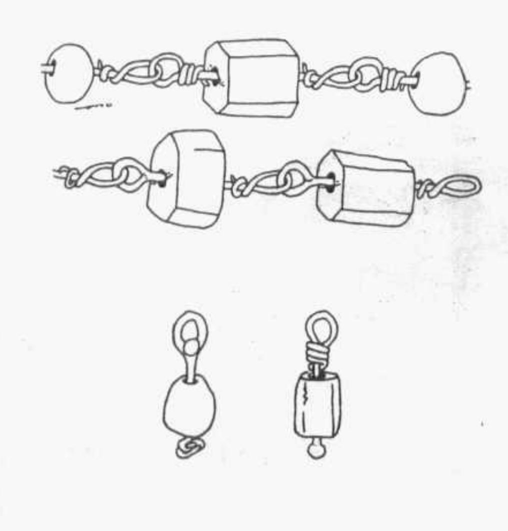
شکل ۳۱



شکل ۳۲

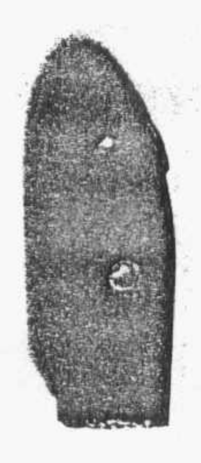


شکل ۳۳





شكل ٣٤



شكل ٣٦



شكل ٣٥



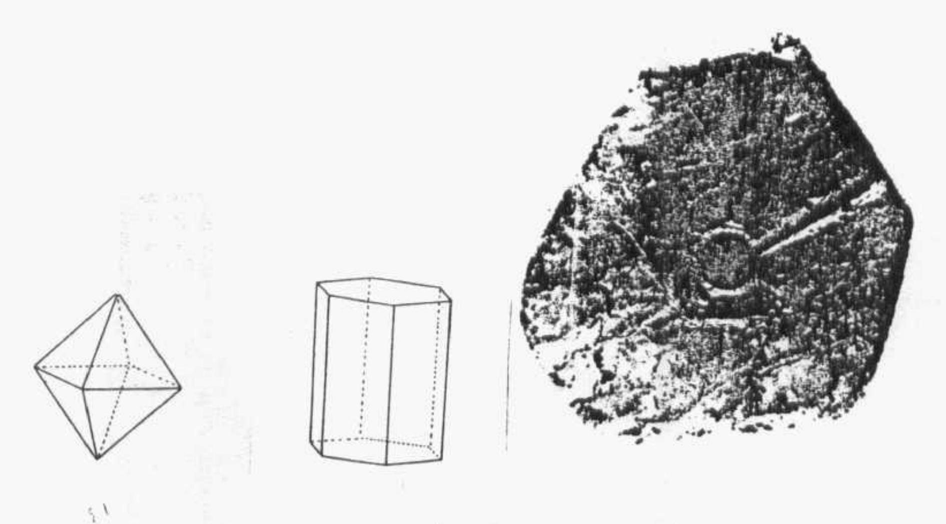
شكل ٣٨



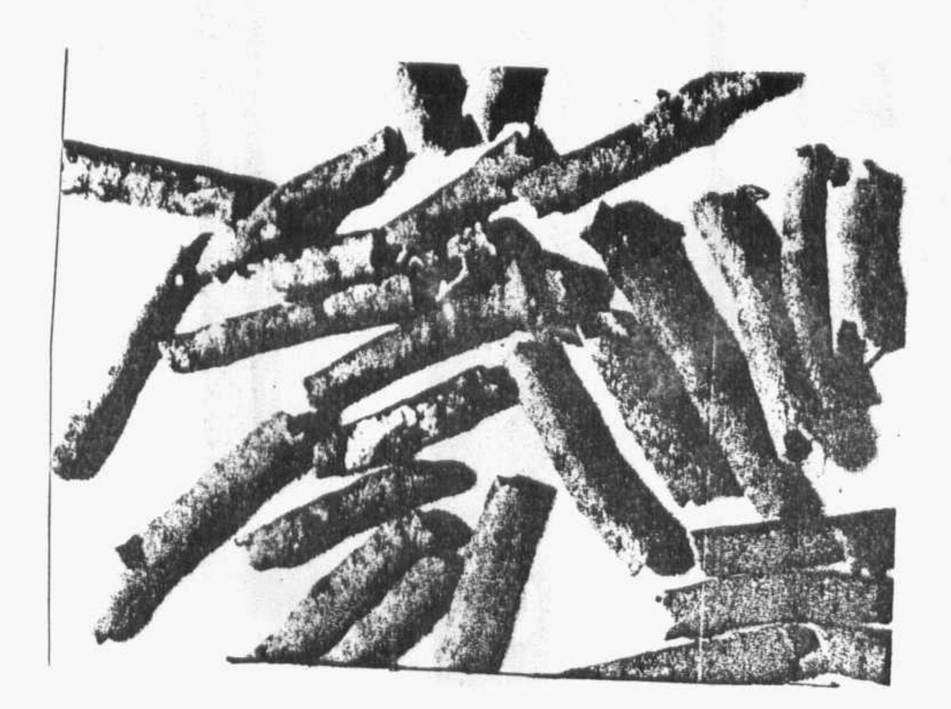
شكل ٣٧



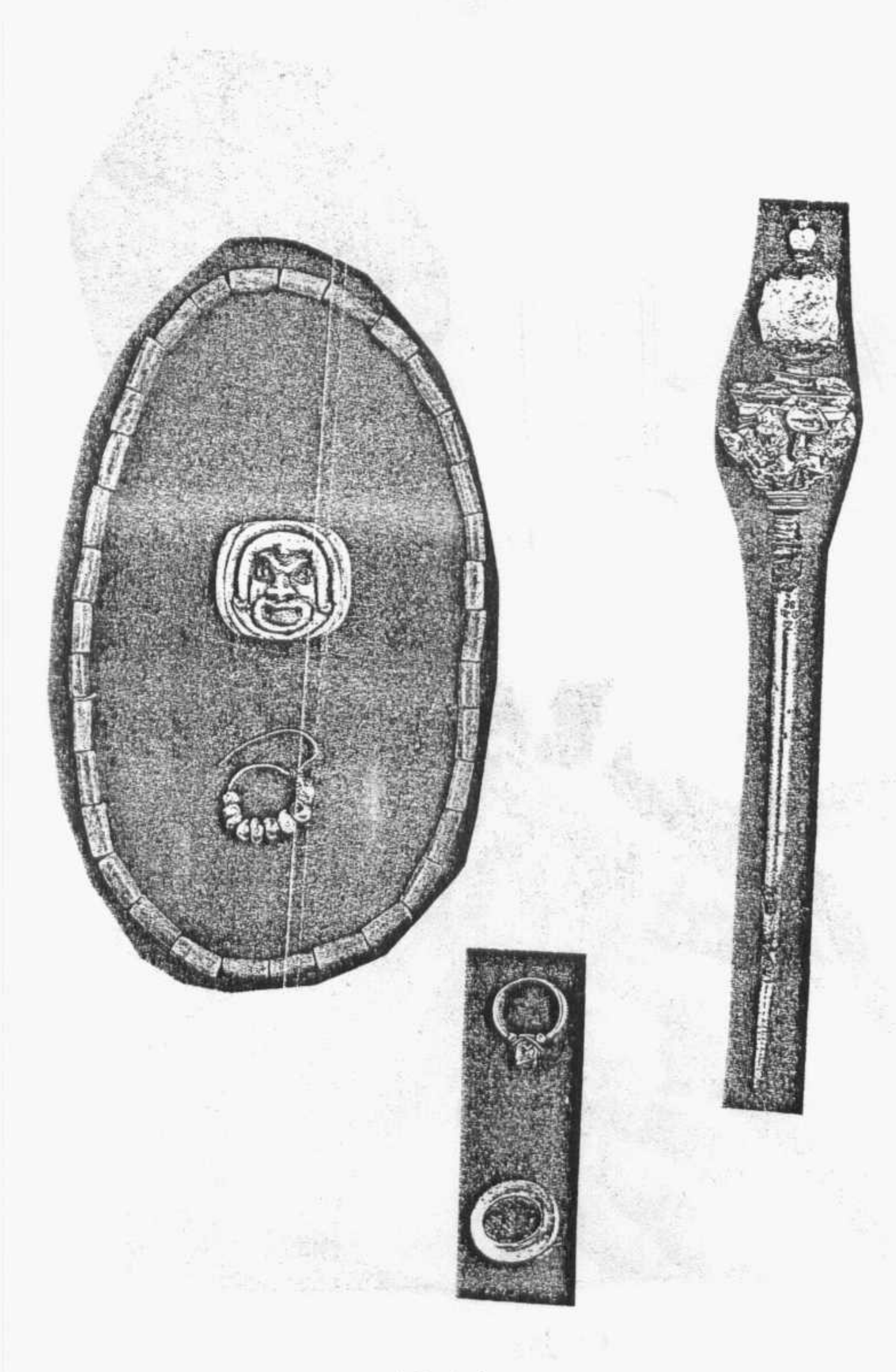
شكل ٣٩



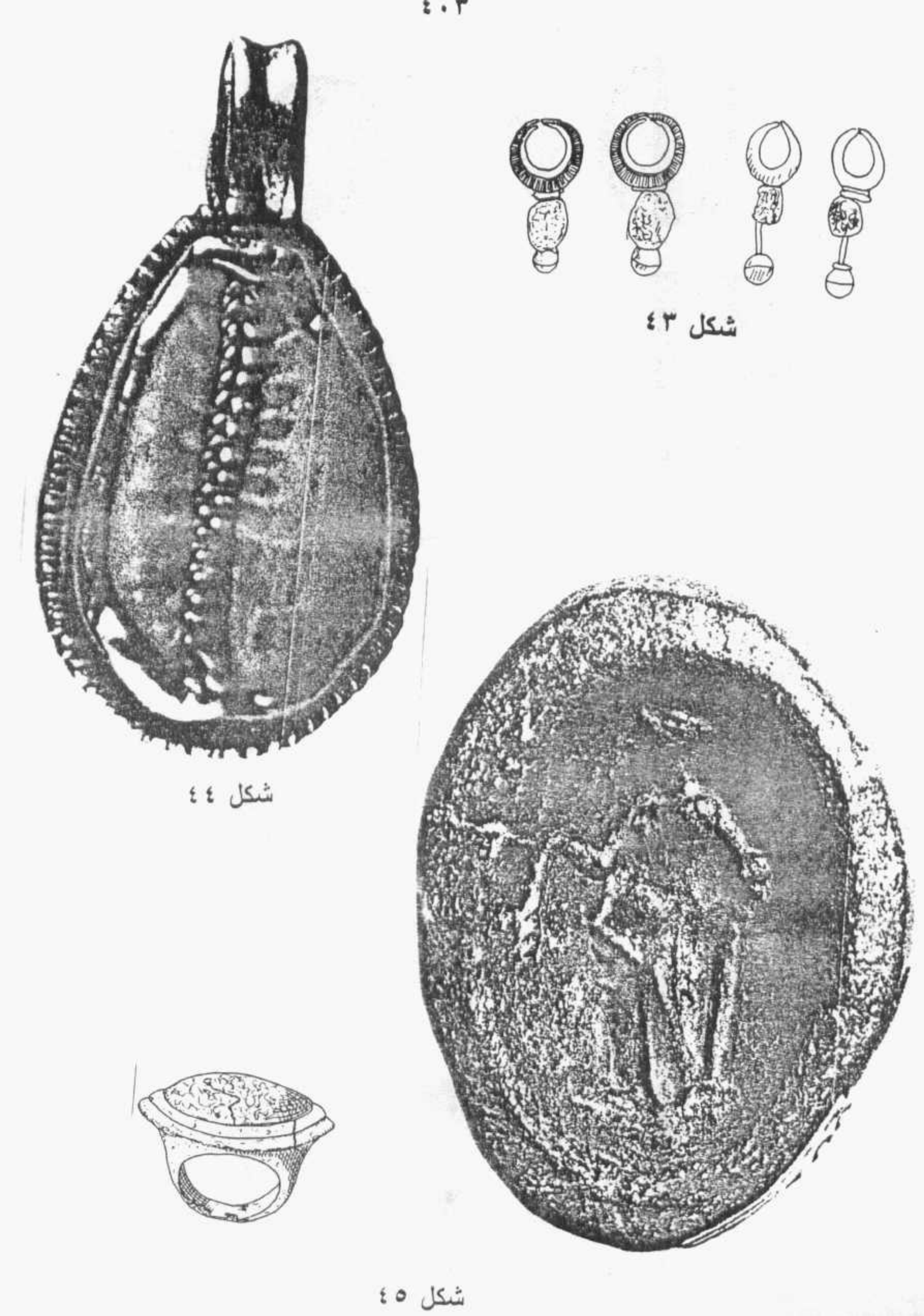
شكل ٤٠



شكل ٤١



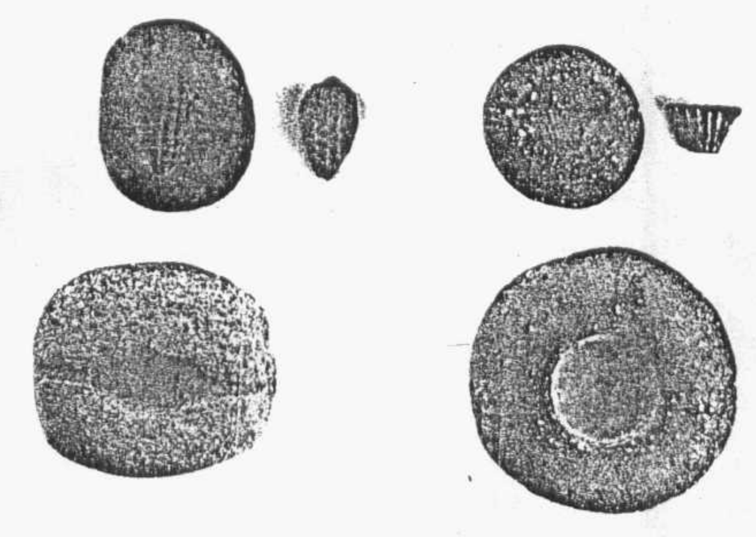
شكل ٤٢



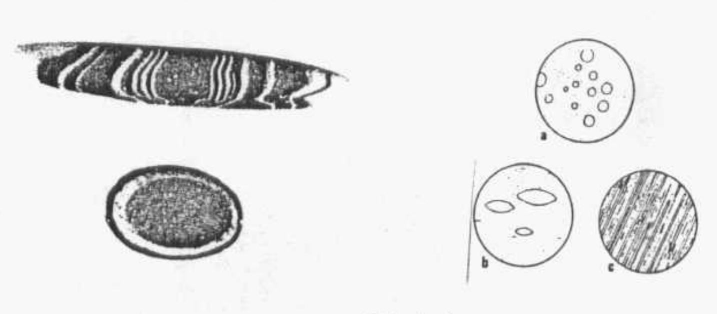
شكل ٤٣

شكل ٤٤

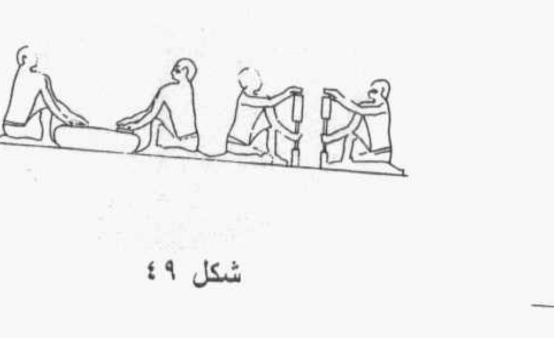
شكل ٤٥



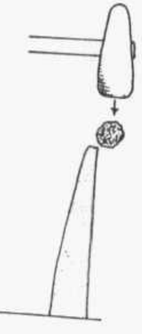
شكل ٤٦



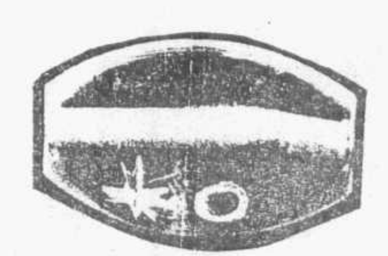
شكل ٤٧



شكل ٤٩

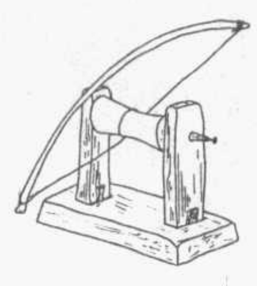


شكل ٤٨

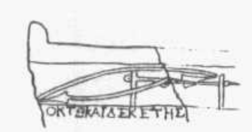


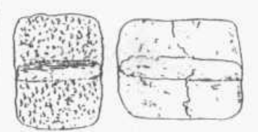


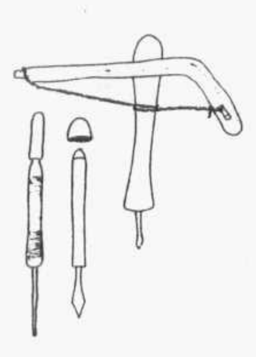
شكل ٥٠



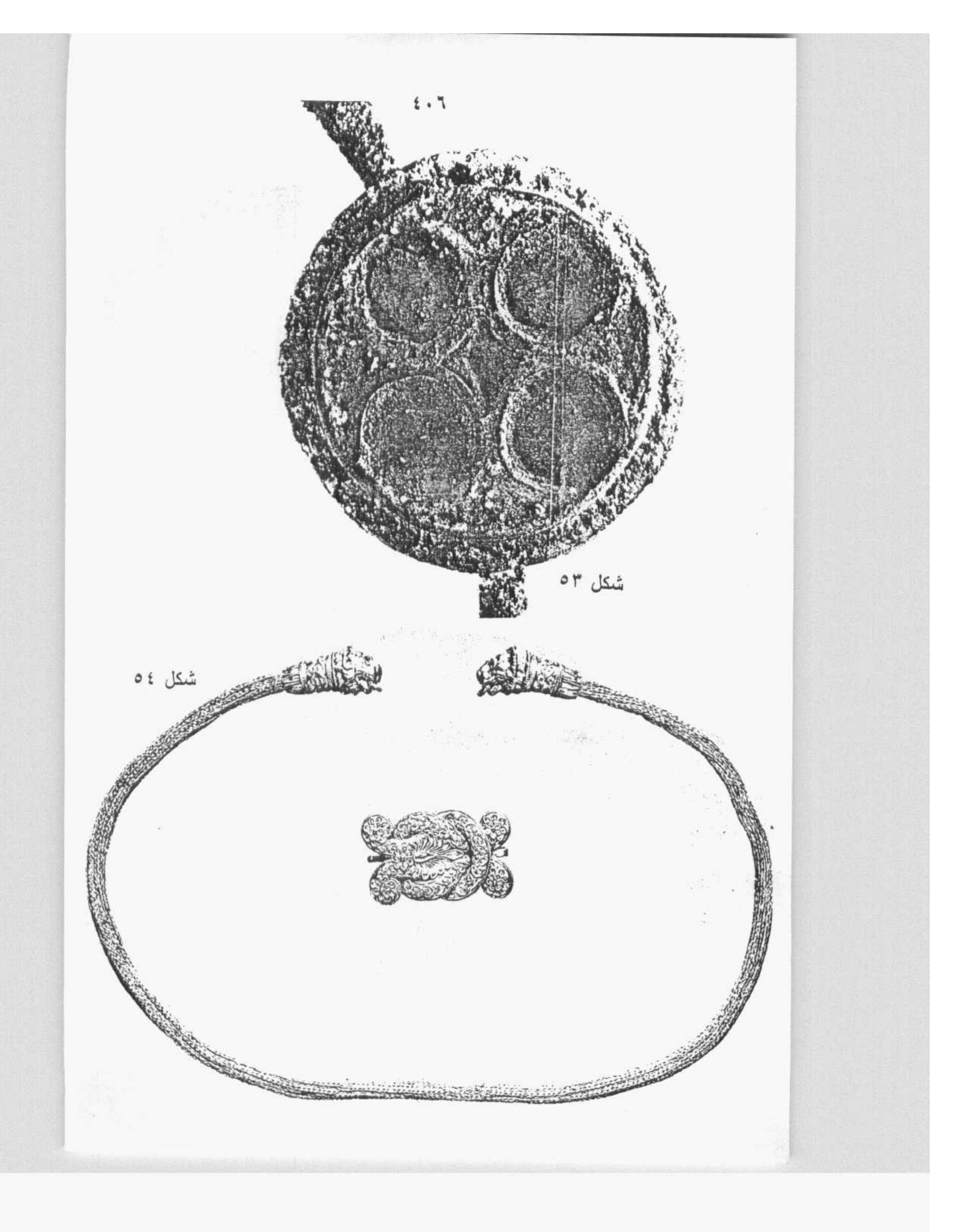

شكل ٥١







شكل ٥٢



شكل ٥٣

شكل ٥٤



شكل ٥٥



الفصل السابع

شواهد القبور في العصر القبطى



شواهد القبور القبطية

تقديـــم

مـــن المعـــروف أن شواهد القبور كانت من أهم المنتجات الفنية التى زخـــرفت بعناصــــر نحـــتية مختـــلفة والـــتى كانت من أهم نتاج مدرسة الإســـكندرية الفـــنية فى فـــن النحت فى العصر القبطى. ويحتفظ المتحف القبطى بالقاهرة بالعديد من هذه الشواهد التى قمت بنشرها لأول مرة[١].

والواقـــع أن هـــذه الشـــواهد تتميز باحتوائها على عناصر زخرفية تعطى مدلـــولات ديـــنية ورمزية اعتباراً من أقدمها الذى يرجع إلى القرن الرابع الميـــلادى وتستمر تواريخها حتى القرن الثامن الميلادى وذلك وفق تحليل عناصرها الرمزية والزخرفية.

ولما كان الصليب يشكل عنصراً زخرفياً رئيسياً بمدلوله الكبير فى المســـيحية؛ لـــذا فأنـــنى قـــد عرضت فى منهج هذه الدراسة للتعريف به ومفهومـــه ومدلولـــه وارتباطه بالإيمان لدى المسيحيين عامة والأقباط فى مصر خاصة إذ يكثر وجود هذا العنصر بأشكال متنوعة على مجموعة هذه الشواهد بجانب عناصر زخرفية أخرى تناولتها بالوصف والتحليل فى هذه الدراسة مع تأريخ شواهد هذه المجموعة.

والحـــق أن الشـــواهد القبطية[٢] تحتوى على رموز مسيحية ذات دلالات خاصـــة لـــدى المسيحيين الأوائل فى مصر بالإضافة إلى ما تمدنا به من

(١) هـــذه الدراسة منشورة للمؤلف بعنوان: الرموز العقائدية والعناصر الزخرفية على مجموعـــة جديدة من شواهد القبور بالمتحف القبطى، مجلة التاريخ والمستقبل – جامعة المنيا – كلية الآداب، المجلد ٤، العدد ١، ١٩٩٤، ص ص ١٠١-١٥٩.

(٢) من أهم الدراسات السابقة فى هذا الموضوع، أنظر:

M.W. - E. Crum, Catalogue General des Antiquites Egyptiennesdu =Musée du Caire. Coptic Mouments, Le Caire (1920), pp. 94

معلومات عقائدية واجتماعية ذات أهمية كبيرة بجانب أهمية الكتابات على هــذه الشواهد مما يفيدنا فى معرفة تطور الخط عامة. وتتركز أهمية هذه المجموعــة فى احتوائها على بعض الرموز العقائدية بشكل رئيسى ضمن نقوشــها المحفــورة والــتى يمكــن أن يستشف من دراستها تتبع دلالاتها العقائديــة ومــدى استخدامها فى التعرف على وظيفتها الجنائزية على هذه الشواهد.

هذا ومن المعروف احتفاظ متاحف مصر المتنوعة بمجموعة كبيرة مــن شــواهد القبور التى ترجع إلى عصور مختلفة منذ عصر الحضارة المصــرية القديمة وما تلاها من فترات حضارية فى العصرين اليونانى(١) والــرومانى(٢)والعصــر البيزنطى، وقد اتسمت معظم شواهد هذه الفترات بجــانب فنى وزخرفى كبير يتفق والغرض الوظيفى الجنائزى مع احتفاظ كــل فــترة بخصائصها المميزة لها. وشهدت مصر فى العصر المسيحى المــبكر تطوراً كبيراً فى صناعة شواهد القبور على الرغم من بقاء بعض الــتأثيرات القديمــة فيهــا. ويرجع هذا التطور إلى وحدة الموضوع الذى عالجــته معظــم المنتجات الفنية فى تلك الفترة والتى تشير فى دلالتها إلى

ff.; G. Duthuit, La Sculpture Copte. Statues – Bas Reliefs-= Masques, Paris (1931), pp. 55 ff.; A. Badawy, Coptic Art and Archeology. The Art of the Christian Egyptians from the late Antique to the Middle Ages, Cambridge (1978), pp. 210 ff.; I. Kamel, Catagluge General des Antiquites du Musée Copte. Coptic Funerary Stellae, Le Caire (1987), pp. 1 ff.

(١) J.D. Cooney, Late Egyptian and Coptic Art, Brooklyn (1974), pp. 7 ff.

(٢) K. Wessel, L'Art Copte. L'Art Antique de la Basse, Epoque en Egypte, Bruxelles 1963, pp. 93 ff.

موضــوعات ديــنية فى نقــوش ورسوم رمزية. ويظهر عنصر الصليب كوحدة فنية واضحة إذ يشكل وحدة رئيسية على كثير من شواهد القبور فى فــترة المســيحية المبكرة فى مصر وقد استمر استخدامه على الشواهد فى أسلوب وشكل متنوع يرمز إلى الدلالات الدينية لدى أقباط مصر، ومن ثم فإننا نعرض فى هذه الدراسة إلى مجموعة من هذه الشواهد من خلال نقاط مــتعددة تشمل الصليب ودلالاته العقائدية وارتباطه بعلامة عنخ الفرعونية وأشكاله فى الفن المسيحى ثم ظهوره كعنصر رمزى على شواهد القبور ثم فى النهاية تحليل هذه المجوعة من الشواهد وتأريخها.

الصليب ودلالاته

يعــود تــاريخ بدايــة ظهــور عنصــر الصليب واستخدامه على المنحوتات فى مصر إلى الفترة المسيحية المبكرة حيث جرى استخدامه بعد ذلك بطبيعة الحال فى أشكال متنوعة، ومن المعروف أن الأناجيل الأربعة قــد اتفقــت فى وصف جوهر مشهد صلب السيد المسيح[١]، واختلفت فى بعض تفاصيل ذلك المشهد[٢]، فالصليب مرتبط أساساً بقصة صدور الحكم على السيد المسيح بالصلب من أعلى فوق صليب خشبى كان على شكل

---

(١) يقــول تعــالى: (وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وأن الذين اُتلفوا فيه لفى شك منه ما لهم به من علم إلا أتباع الظن وما قتلوه يقيناً). سورة النساء، الآية ١٥٧.

(٢) يوحنا (١٨: ٢٨ – ٣١)؛ متى (٢٦، ٢٧)؛ لوقا (٢٤: ٢٥– ٢٦)؛ أعمال (٢: ٣٢ – ٤٠)، (١٣: ٢٩ – ٣٢).

حرف T(١). ومنذ ذلك الحدث اتخذ الصليب(٢) فى العقيدة المسيحية مفهوما خاصاً نظراً لارتباط شكلاً وموضوعا بحادث صلب السيد المسيح وبالتالى أصبح رمزاً يجسد النداء والخلاص وأصبح يوم الصلب(٣) رمزا للمجد عند المسيحيين، بل أن الصلب أصبح فى مفهومه الدينى يعنى جوهر العمل للخلاص ومضمون كل البركات التى حصل عليها المسيحيون بصلب المسيح(٤). وقد ارتبط هذا الاستشهاد المقدس بالإيمان بالسيد المسيح والاعتقاد فى مفهوم الصليب ووظيفته الدينية(٥)، ومن ثم كان ارتباطه وتصويره على الشواهد الجنائزية (شواهد القبور) أمراً طبيعياً. جدير بالذكر أن الصليب أصبح علامة واضحة فى الفن المسيحى عامة سواء كان ذلك فى مجال العمارة(٦) حيث خططت بعض الكنائس على شكل

---

(١) يظهر نص باللغة اللاتينية على هذا الصليب:

IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM

وترجمته: المسيح النصرانى ملك أهل جوديا: أنظر:

W.A. Lowrie, Christian Art and Archeology, London (1901), pp. 236 – 237; O. Zöckler, The Cross of Christ, London (1877), pp. 2-10, 22-23; K. Seymour, The Coross in Tradition. History and Art, London (1898).

H. Leclercq, Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie, S. V. Croix, Vol. III, 2, Paris (1914), col. 3045 ff.

(٢) المعجم اللاهوتى الكتابى، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٨، ص ٤٢٨.

(٣) الأنبياء متاؤس، روحانية طقس سبت الفرح (ليلة ابو غالمسيس) فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، بنى سويف، ١٩٩١، ص ص ١٢ – ١٣.

(٤) أحد رهبان دير السريان، أيقونة السماء، وادى النطرون (١٩٩١)، ص ١٧٢

(٥) رؤيا بولس (٥: ٦).

(٦) R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, London (1965), pp. 45 ff. figs. 19, 21, 31

الصـــليب أو فى مجـــال الفـــنون الزخرفية المتنوعة وكان أيضاً مصاحبا للأســـقف والكهـــنة فى كل الطقوس الليتورجية(١) باعتباره رمزاً لترسيخ الإيمان والطاعة فى نفوس المسيحيين ،(٢) ومن ثم كان انتشاره على شواهد القبور أمراً طبيعياً.(٣)

---

(١) الخدمـــة الليتورجية هى طقوس خاصة بخدمة القداس الإلهى وهى الصلاة الكنسية الجماعية وتتلى بها مجموعة من الطقوس الخاصة بالصلبان وكذلك مجموعة من مزامير داود وأسفار الأنبياء القدماء، أنظر:

R. Taft, The Liturgy of Hours in the Christian East, Ernakulam (1984), pp. 73 ff.

(٢) يرى بعض العلماء أن استخدام الصليب يشبه استخدام موسى للعصا التى أخذها من "الـــرب" وصـــنع بهـــا معجزات عديدة، فعلى الرغم من استخدام العصا بواسطة موسى فى شق البحر، فإن يسوع المسيح قد فتح بالصليب الطريق أمام كل مؤمن ليعـــبر مـــن حالـــة العـــبودية إلى الأقداس الأبدية وكامل الحرية، أنظر: المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ٤٨٥.

(٣) كان ينظر على الصليب على أنه رمز للاستشهاد وللفخار، وهناك قول مأثور حول اســـتخدام الصليب فى الكنائس: "أننا نستخدم الصليب على نطاق واسع فى المبنى الكنسى وفى العبادة بصفة عامة، ولا يعنى هذا أننا نعبد الصليب فى شكله أو فى مـــادة تكويـــنه، وإنما نؤمن أن قوة الله الخلاصية لا تستعلن فى حياة المؤمن إلا بالصـــليب". أنظر: أيقونة السماء، ص ١٧٤. وحول تشبيه صلب المسيح بالمجئ الـــثانى: أنظر: متى (٢٤:٣٠)،رسالة بولس الأولى إلى أهل تسالونيكى(٤:١٤ – ١٦)، كذلك أنظر: Lowrie, op. cit, 237.؛ أنظر أيضاً: تادرس يعقوب ملطى، المسيح فى سر الأفخارستيا، القاهرة، بدون تاريخ، ص ص ٢٣ – ٢٣؛ جوردن واط، قوة الصليب، ترجمة: فايز عزيز عبد الملك، القاهرة، ١٩٩١، ص ص ٢٣ – ٢٤.

وفى العقيـــدة الأرثوزكســـية تشبه جثة المسيح على الصليب جسد الخطيـــئة نســـبة إلى قول بولس (يحكم على الخطيئة فى الجسد)[١]، وهى بمثابة قدرة "الرب" على غفران الخطيئة بتسمير الجسد على الصليب[٢].

ويتضـــح مـــن هذا العرض الموجز أن الصليب كان نتيجة لما هو معروف فى العقيدة المسيحية عن حادثة الصلب، إلا أنه الظروف السياسية والاقتصـــادية إبـــان الاضطهادات الرومانية للعقيدة المسيحية[٣] قد قوبلت بزيادة ملحوظة فى عدد المسيحيين، فلم تكن الاضطهادات الدينية عاملاً فى القضاء على المسيحية بقدر ما كانت دافعاً لزيادة معتنقى الدين الجديد. ومن هنا فإن الأقرب إلى المنطق أن يرتبط الشكل الصليبى بعقيدة الموت ذاتها لـــدى المتوفى (المتنيح) اقتداء منه بصلب المسيح وما يترتب على ذلك من ميـــزات تغفر له وتدخله فى كنف المسيح وفق اعتقاده، لذلك كان حفر أو رســـم الصـــليب على شواهد القبور أمراً أساسياً سواء كان ذلك الحفر أو الرسم صغيرا أو كبيراً، بارزاً أو غائراً.

عـــلى أنه يظهر استخدام شكل الصليب على شواهد القبور المسيحية المبكرة فى مصر على هيئة علامة عنخ الفرعونية ☥.

علامة عنخ وشكل الصليب

أتخذ المسيحيون فى مصر منذ البداية علامة عنخ الفرعونية القديمة شكلاً أولياً من أشكال الصليب فى مصر نظراً للتشابه الكبير بين مضمون وشـــكل هذه العلامة فى العقائد المصرية القديمة والتى تعنى فى مضمونها

---

(١) بولس (رومة ٨: ٣)، بولس (٢: ١٤ -- ١٥).

(٢) المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٤٨٤ – ٤٨٥.

(٣) المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٤٨٤ – ٤٨٥.

الحياة وكانت تحمل فى أيدى آلهة قدماء المصريين على الدوام وما هى إلا صليب معقود الرأس من ناحية الشكل.(١) أما من ناحية المضمون فهى رمز من الرموز المصرية وتعنى الحياة، وقد صورها الفنان المصرى فى أيدى الملوك والآلهة المصرية فى أشكال مختلفة، وقد امتد استخدام هذا الرمز بنفس المعنى فى اللغة القبطية(٢) التى تعتبر إحدى مراحل تطور الكتابة الهيروغليفية. هذه العلامة ☥ استعارها الفن القبطى واستخدمها كمدلول للحياة نظراً لكونها تشبه الصليب شكلاً، ومن ثم أصبحت علامة

(١) حول علامة عنخ وأصولها فى تكوين الشكل الصليبى، أنظر:
A.S. Atiya, History of Eastern Christianity, London (1968), pp. 20-21 Lowrie, op. cit, p. 238, fig. A.
أنظر أيضاً: عزيز سوريال عطية، نشأة الرهبنة المسيحية فى مصر وقوانين القديس باخوموس، فى: رسالة مارمينا عن الرهبنة القبطية، الإسكندرية، ١٩٤٨، ص ٦؛ منير شكرى، المسيحية وما تدين به للقبط، مقال فى رسالة مارمينا الخامسة، الإسكندرية، ١٩٥٤، ص ص ٦٠ – ٦١؛ زكى شنودة، تاريخ الأقباط، جـ١، القاهرة، ١٩٦٢، ص ص ٣٦؛ سليمان نسيم، تاريخ التربية القبطية، القاهرة، ص ١٩٦٣، ص ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) الشكل الصليبى فى اللغة القبطية ما هو إلا تطور خطى ليس لعلامة عنخ ولكن لحرف هيروغليفى ينطق ديت وتطوره اللغوى والشكلى هكذا:

هيروغليفى (ديت) هيراطيقى (ديت)
ديموطيقى (تى) قبطى (تى) +

فيما عدا الهيراطيقية انظر: G. Steindorff, Lehrbuch des Koptischen Grammatik, Chicago 1951, p. 12 (8).

أما الهيراطيقية، انظر:

A.H.Gardiner, Egyptian Grammer, Oxford (1979), Plate II.

أنظر أيضاً جورجى صبحى، قواعد اللغة المصرية القبطية، القاهرة، ١٩٣٦، ص ١٥.

عـــنخ فى الـــلغة القبطية علامة تكريس للمسيحيين وتعبر عن ذات المسيح دائماً، لذلك كانت علامة عنخ من أول الأمثلة التى اعتمد عليها المسيحيون من أجل إعطاء رمز دينى مناسب للعقيدة المسيحية(١) فى الفترة المبكرة ولا سيما فى مصر.

أشكال الصلبان فى الفن المسيحى(٢)

تعـــددت أشـــكال الصلبان فى الفن المسيحى عامة، إذ شملت أشكالاً عديدة منها:

أولاً: الصـــليب المحـــور وهو مصطلح يطلق على أى شكل من الصلبان حاول الفنان تغيير شكله ويطلق عليه اسم Axial Cross وظهر فى الفترة المبكرة "القرن الأول والثانى فقط".

ثانيـــاً: ☥ صليب عليه منظر المسيح Crucifix وهو الصليب الذى يمثل صـــلب المســـيح (العذاب الأليم) وقد استخدم فى الفترة المبكرة منذ القرن الـــثانى وحـــتى منتصف القرن السادس الميلادى. ويظهر هذا الشكل على شاهدين فى هذه المجموعة (شكل ١، ٣).

ثالثاً: ☓ صـــليب على هيئة الحرف اليونانى X وهو أول العلامات الحقيقيـــة لشـــكل الصليب ولم يستخدم على نطاق واسع وهو يمثل الشكل الأساســـى لقطعـــة الخشب التى صلب عليها المسيح، كما أنه يستخدم من

(١) حول ارتباط شكل الصليب بعلامة عنخ والتأثير المصرى الواضح فيها، أنظر:
K. Weitzmann, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. New York (1970), pp. 494 f., Nr. 444 a; C. Nordenfalk, Die Spätantiken Zierbuchstaben, Stockholm (1970), pp. 64 f., Pl. 130.

(٢) Lowrie, op. cit., pp. 238 – 244; Pl. 80.

الـــناحية الرمزية لأنه يرمز للحرف الأول من كلمة المسيح باللغة اليونانية Χρίστος، ويظهـــر هـــذا الصليب على العديد من شواهد القبور في هذه المجموعة (شكل ١، ١١، ١٢، ١٣).

رابعـــاً: صليب على شكل حرف T وهو أحد الأشكال التي اختلف حولهـــا العـــلماء في كونه قطعة الخشب التي صلب عليها المسيح ويرجح اســـتخدامه مـــنذ العصور الوسطى في الكنائس الكاثوليكية (أتباع القديس بطرس)، ولا توجد أمثلة من هذا الشكل ضمن مجموعة الدراسة.

خامساً: صليب يتميز بأن الذراع السفلي أطول من الأذرع الثلاثة الأخـــرى ويعرف هذا الصليب باسم الصليب اللاتيني Latin Cross وقد استخدم منذ القرن الخامس وحتى العصور الوسطى ولا يزال يستخدم حتى الآن وهو خاص بالمذهب الكاثوليكي، ويظهر هذا الصليب على أحد شواهد قبور هذه المجموعة (شكل ٩).

سادســـاً: صـــليب متساوي الأضلاع ويعرف باسم الصليب اليوناني Greek Cross ويظهـــر هـــذا الصـــليب بكـــثرة على شواهد قبور هذه المجموعـــة (شـــكل ٤، ٦، ١٠، ١١، ١٢، ١٣). وقـــد استخدم شكل هذا الصـــليب كأســـاس لـــتخطيط الكنائس ذات المسقط المركزي وخاصة في العمـــارة البيزنطية وانتشر في الولايات البيزنطية الغربية واستمر ظهوره حتى العصور الوسطى.

ســـابعاً: صـــليب مكون من حرفي اللغة اليونانية X,P . وانتشر اســـتخدام هـــذا الصـــليب في الفـــن البيزنطي والقبطي منذ القرن الرابع الميلادي. وتظهر هذه العلامة على العديد من شواهد هذه المجموعة (شكل ١، ٢، ٥، ٧). وكـــانت هذه العلامة ترمز إلى الفأل الحسن قبل استخدامها

فى الفـــن المسيحى حيث ظهرت على الدروع فى الفن الرومانى منذ عهد الإمبراطور قسطنطين.(١) ولهذه العلامة أشكال متعددة مثل: ⳩ ✱ وغيـــرها من الأشكال التى ترمز إلى الحرفين الأولين مـــن اســـم المسيح باللغة اليونانية Χρἱστος وتسمى هذه الأشكال صليب بـــابوى كـــاثوليكى مـــتعدد الفروع وظلت مستخدمة حتى عصر الأباطرة جستنيان وهرقل.

ثامـــناً: 卐 صليب من خطين رأسى وافقى متقاطعين ينتهى طرف كل منه بعقفة جهة اليمين واليسار، ويعرف باسم الصليب المعقوف Swastika Cross وهو أحد الأشكال المتأثرة بالفن الزخرفى اليونانى، وقد ظهر هذا الشـــكل على العملات الخاصة بمدينة كورنثة اليونانية(٢) حيث كان يرمز إلى الحظ السعيد أو الرخاء، واستخدم فى الفن القبطى كوحدة زخرفية ولا ســـيما عـــلى الزخارف الجدارية بالكنائس(٣) والقلايات فى الفترة المبكرة للمسيحية ثم اختفى بعد القرن السابع الميلادى ولا سيما فى مصر.

(١) C. Delvoye, L' Art Byzantin, Paris (1967), p. 138, Fig. 69; C. Schug Wille, of the Byzantine World, New York (1969), pp. 30 - 31; J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art, Harmondsworth (1970), p. 35, Fig. 61; A. Bank, Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums, New York (1977), p. 271, Pl. 1.

(٢) P.R.Franke, Die griechischen Münzen, München (1964), p. 106 Pl. 152.

(٣) محمـــد عـــبد الفـــتاح السيد، التصوير الجدارى "الفريسك" فى الفن القبطى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، غير منشورة، ١٩٩٤، ص ١٨٠.

تــلك هى الأشــكال الرئيســية للصلبان فى العقيدة المسيحية وقد اســتخدمت بعض هذه الصلبان بصفة دينية وعقائدية، واستخدمت الأخرى بشكل زخرفى بحت وإن كان يحقق نفس المفهوم الدينى[١].

عنصر الصليب على شواهد القبور

الواقــع أن استخدام عنصر الصليب على شواهد القبور كان له أهمية كــبيرة وخاصـــة من الناحية الدينية بجانب الناحية الفنية الزخرفية ويبدو استخدامه فى الناحية الدينية فى الإشارة إلى رمزية الموت التى أشرت إليها مــن قبل، وكذلك كرمز للفداء والتضحية وكناية عن السيد المسيح، وعلى ذلــك يمكنـــنا إيجـــاد علاقة وثيقة بين هذا الرمز المقدس لدى المسيحيين وكيــنونة شـــاهد القبر الذى يرمز لكينونة المتوفى أو صاحب المقبرة، إذ توجــد علاقة واضحة وجوهرية أن عنصر الصليب فى وجوده على شاهد القــبر يمــثل للمــتوفى شفاعة المسيح والأمل فى النجاة اقتداء بالمسيح[٢] ورمــزاً للمــباركة والمجــد[٣] وكذلك الأمل المنشود فى دخول الملكوت الســماوية مــع المســيح[٤] فضلاً عن كونه رمزاً للحياة الأبدية فى الجنة

(١) ســعاد ماهــر، الفن القبطى، القاهرة، ١٩٧٧، ص ص ١٤ – ١٥، ٣١؛ جورج فيرســتون، الــرموز المسيحية ودلالتها، ترجمة: يعقوب جرجس نجيب، القاهرة، ١٩٦٤، ص ص ١٩ – ٣٠؛ حول الرمزية ومفهومها العقائدى الزخرفى، أنظر:
De. E. Palmer, Early Christian Symbolism, London (1890), pp. 10-12; G. Michailides, Vas Liges du Culto Solaire Parmi Des Chretiens d' Egypte, in : BSAC XII 1948 – 1949, pp. 37 ff.

(٢) متى (١٠: ٢٣ – ٣٩): المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ٤٨٤.

(٣) يوحنا (١٢: ٢٦)؛ المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٤٨٣ – ٤٨٤.

(٤) رؤيا يوحنا (١١: ٨)؛ متى (١٦: ٢٤).

الخالدة[١] وقوة الإيمان والخلاص من الشرور[٢]. وهكذا كان الصليب يرمز لهذه الأفكار بصورة غير مباشرة.

كذلك فإنه من المعروف أن الفن القبطى يعد أحد الفنون التى استخدمت أشكال الرموز المختلفة على شواهد القبور إذ لم يكتف الفنان برمزية الصليب بل نجد فى الشكل العام لشاهد القبور رمزا دينيا، فالشاهد ينقسم عامة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية:

القسم الأول: وهو العلوى ويمثل السماء ويظهر به عادة مبنى أورشليم ذى المداخل الثلاثة، وقد رمز الفنان لهذا المبنى بمدخل إما ذو سقف جمالونى (هرمى) أو مدخل ذو سقف مقوس حسبما يتراءى له. هذا الالتجاء إلى مثل هذا الرمز معروف منذ البداية المبكرة للمسيحية حيث أن مبنى أورشليم يمثل للمسيحيين الجنة المنشودة أو أرض الخلاص أو المبنى المبارك الذى يؤدى إلى الملكوت السماوى[٣].

---

(١) كورنثوس ١ (١٥: ٣): مرقس (١٠: ٤٥)؛ لوقا (٢٢ – ٣٧): المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ٣٥٦ – ٣٥٧.

(٢) رؤيا (٢: ٧، ٢٢ – ٢٤) ؛ متى (١٣: ٣١ – ٣٢).

(٣) حول لاهوت مبنى أورشليم فى العقيدة المسيحية، أنظر: أنجيل مرقس (١: ٥)، (٦ : ١– ٦، ٨: ١١، ٩: ٣٠، ١٠: ٣٢، ١١: ٧، ١٢: ٤٠، ١٣: ١٤ – ٢٠، ١٥: ١٥ – ١٦): متى (٢: ١، ٩) (٢٣: ٢٧)؛ يوحنا (١١: ١ – ٥٤)؛ لوقا (٩: ٣١، ٩: ٥١، ١٣: ٢٢، ١٧: ١١، ١٨: ٢١)؛ حول ماهية الملكوت السماوى لمبنى أورشليم، أنظر: أعمال بولس (٩)، رسالة غلاطية بولس (٤: ٢٤ – ٣١)؛ رؤيا يوحنا (٢١: ١٠، ٢٢: ٥)؛ كذلك أنظر: متى المسكين، الكنيسة الخالدة، وادى النطرون، ١٩٨١، ص ص ١٨ – ١٩؛ المعجم اللاهوتى الكتابى، ص ص ١٢٤ – ١٢٨.

القسم الثانى: وهو عادة لوحة مستطيلة محفور عليها بالحفر الغائر، يكتب عــليها فى بعــض الأحيان اسم المتوفى وبعض الأدعية الدينية المتعارف عليها فى ذلك الوقت، وفى بعض الأحيان تلون هذه اللوحة باللون الأحمر أو الأســود. ويرمــز هذا الجزء على الأرجح إلى استعداد مبنى أورشليم لاستقبال هذا المتوفى بدليل كتابة اسم المتوفى على واجهته.

القسم الثالث: ويمثل المدخل الرئيسى للمبنى وهو محاط بعمودين يحملان السقف وبينهما حفر الفنان الصليب رمزاً للمسيح والمباركة والخلود، ويمثل الصــليب فى هذا القسم المتشفع الأول للمتوفى أو الطريق الذى يدخل من خلاله المتوفى المسيحى إلى الجنة المرادة فى اعتقادهم.

وقــد عــبر الفنان عن هذه الأجزاء الثلاثة فى صياغته وتصويره للعديد من شواهد القبور التى ترجع إلى الفترة من القرن الرابع حتى القرن الســابع الميــلادى(١)، ولم تختلف هذه الشواهد كثيرا فيما بينها، فقد حافظ الفنان على العناصر الرمزية الرئيسية وإن اختلفت أساليب الزخرفة.

وفيما يلى دراسة لزخارف مجموعة هذه الشواهد المحفوظة بالمتحف القبطى والتى تنشر لأول مرة فى هذه الدراسة، وقد تميزت هذه المجموعة المخــتارة بــالعديد مــن الاتجاهات سواء فى استخدام الرمز أو العنصر الزخرفى.

(١) Kamel, op cit, pp. 17 - 20

شاهد قبر رقم ١[١] (شكل أ– شكل١)

شاهد قبر من الحجر الجيرى، مقاييسه ٣٩ × ٣٠ سم، على هيئة لوح مستطيل محفور حفراً غائراً ومقسم إلى ثلاثة أجزاء: الجزء العلوى على شكل الجمالون وقد زخرف بدائرة ترمز إلى الشمس فى السماء وحولها زخرفة نباتية وهذا الرمز مقتبس من الفن الفرعونى. الجزء الأوسط عبارة عن إفريز مستطيل قسم إلى ثلاث مساحات بداخل كل منها صليب، وقد حفر الفنان الصليب الأوسط على شكل علامة ⳨ فى حين حفر الصليبين الأخيرين على الأطراف على شكل علامة عنخ الفرعونية ☥ وأسفل هذا الإفريز العريض يظهر إفريز ضيق حفر عليه اسم المتوفى. أما المساحة الباقية من الشاهد فتمثل الجزء الثالث وقد حفر عليه الفنان سفينة وفوقها صليب على شكل ☧ وحولها الحرفان ω A اللذان يرمزان إلى البداية والنهاية ويعتبر هذا المنظر من أهم المناظر النادرة المحفورة على شواهد القبور وهو يجمع بين رمزين مهمين فى الفن القبطى، هما: السفينة والصليب الذى يرمز إلى سارى السفينة. وترمز السفينة فى الفن القبطى إلى كنيسة المسيح التى تحمل كل من يدخل إليها إلى الجنة المنشودة وتحميه من الغرق حتى تصل به إلى بر الأمان، وقد ارتبطت السفينة منذ بداية العهد القديم بقصة النبى نوح[٢] فهى أداة النجاة فضلاً عن ارتباطها بالسيد المسيح الذى علم تلميذه من خلال إحدى السفن[٣]. وقد شكل الفنان سارى السفينة على شكل الصليب ☧ الذى

---

(١) رقم التسجيل: ٧٧٣٠

(٢) سفر التكوين (٦: ١٤).

(٣) لوقا (٥: ٣)؛ أيقونة السماء، ص ١٨.

يمثل اسم المسيح Χρiστος، ويرمز بهذا الصليب إلى السارى الذى يوجه السفينة إلى الملكوت السماوية.

أما من ناحية الأسلوب الفنى فنجد أن الشاهد محفور بأسلوب غائر بسيط مما يرجح أنه يعود إلى بداية الفترة التى تدهورت فيها الأساليب الفنية خلال الفترة من القرنين الثالث والرابع الميلاديين، ويؤكد ذلك ظهور علامة عنخ الفرعونية مرتين على نفس الشاهد حيث ظهرت بكثرة فى القرن الرابع الميلادى(١) وكذلك يقترب شكل السفينة من السفن المصورة على مقابر البجوات(٢) مما يؤكد تاريخ هذا الشاهد فى القرن الرابع الميلادى.

شاهد قبر رقم ٢(٣) (شكل ٢)

شاهد قبر من الحجر الجيرى، مقاييسه ٣٥ × ٢٩سم، على هيئة لوح مستطيل محفور حفراً غائراً بسيطاً. وقد حفر الفنان مبنى أورشليم ذى السقف الجمالونى المزخرف فى الوسط بالصليب على هيئة علامة ☧ وحوله الحرفان ω Α باللغة اليونانية واللذان يعبران عن البداية والنهاية، أما مدخل مبنى أورشليم فيحتمل معظم المساحة على الشاهد وقد

(١) M. Gough, The Origins of Christian Art, London (1973), p. 137, Fig.125;J. Deckers, in: Spätantike und frühes Christentum, Frankfurt (1984),p. 274, Fig. 110.

(٢) قارن أشكال السفن فى مقبرة الخروج (٣٠) بالبجوات بالواحة الخارجة: أحمد فخرى، الصحراء المصرية. جبانة البجوات فى الواحة الخارجة، ترجمة: عبد الرحمن عبد التواب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ص ٧٣ وما بعدها، لوحة ١٥ – ١٩. أنظر أيضاً:

M. Stern, Les Peintures du Monastére del Eode all Bagawat, in: Cahiers Archéologique 11. 1960. pp. 93 ff.

(٣) رقم التسجيل: بدون.

حفـــر الفـــنان بداخله علامتين على شكل الملاك ذى الأجنحة (الشاروبيم) وأعلاهـــا تـــبدو أثـــار بقايا حروف غير واضحة. وقد استخدم الفنان هنا الرمـــزية – التى تعتبر من أهم سمات الفن القبطى – فى حفر الملاك على شـــكل الصـــليب، هـــذا المـــلاك هو الذى يصحب المتوفى إلى الملكوت الســـماوية. وأمـــا عن الأسلوب الفنى الذى نفذ على هذا الشاهد فهو بسيط لـــلغاية حيث اتبع الفنان أسلوب الحفر الغائر فى خطوط مستقيمة هندسية وهذا الأسلوب يتفق من حيث البساطة مع الأسلوب الفنى المتبع فى الشاهد السابق، ولذلك فهو ينتمى إلى نفس فترة تدهور الأساليب الفنية فى القرنين الـــثالث والرابع ويمكن اعتباره من الشواهد المبكرة فى الفن القبطى والتى تعود للقرن الرابع الميلادى[١].

شاهد قبر رقم ٣[٢] (شكل ب– شكل ٣)

شـــاهد قبر على الحجر الجيرى، مقاييسه ٥٠ × ٣٧سم، مستطيل الشكل حفر على مساحته بالكامل صليب على شكل علامة عنخ الفرعونية، وقد استخدم الفنان أسلوب الحفر البارز البسيط فى زخرفة هذا الشاهد حيث حفر الذراع العلوى للصليب على هيئة إكليل يرمز إلى السيد المسيح مكونا من أغصان الزيتون وبداخله وردة كبيرة متفرعة بتوريقات محفورة حفراً بـــارزاً[٣]. أمـــا الـــذراع العرضـــى للصـــليب فيحتوى على اسم المتوفى "ديوجنيس" محفوراً حفراً غائرا باللغة اليونانية.

---

(١) قارن مجموعة من شواهد القبور ترجع لنفس الفترة:
Kamel, op. cit, Pl. XCIV, 199; XCVII, 205.

(٢) رقم التسجيل: ١١٠٥١

(٣) Kamel, op. cit., Pl. CV, 219.

ويحتل الشكل الزخرفى المتبع فى زخرفة الدائرة وفرعى الزيتون عنصـــراً زخرفياً نادراً فى حفر علامة عنخ الفرعونية، أما أسلوب تنفيذها فهـــو متأثر بالأساليب الفنية السائدة فى نهاية القرن الرابع والذى يتسم بقلة الـــرؤية المنظورية واختفاء العمق فى تحديد خطوط الحفر وكذلك سطحية العناصـــر المحفورة والاكتفاء بتحديد مستويين فقط للوحة، وقد كانت هذه الأســـاليب الفـــنية سائدة أيضاً فى الفن التصويرى فى نهاية القرن الرابع الميـــلادى.[١] وقـــد جاء الأسلوب الفنى على هذا الشاهد أكثر تطوراً من الشاهدين السابقين (شاهد رقم ١، ٢).

شاهد قبر رقم ٤[٢] (شكل ٤، صورة ٤)

شـــاهد قبر من الحجر الرملى، مقاييسه ١٠٠ × ٣٨سم، على هيئة لـــوح مســـتطيل ذو نهايـــة هرمية ترمز إلى إحدى مداخل مبنى أورشليم. وينقسم هذا الشاهد إلى ثلاثة أجزاء: الجزء العلوى وهو هرمى الشكل حفر عليه بالحفر الغائر ثلاث مثلثات متداخلة تعطى إيحاء بالعمق وفى وسطها صـــليب محفـــور حفراً غائراً[٣]. الجزء الأوسط وهو أفريز مستطيل نقش عليه بالحفر الغائر البسيط بعض الأدعية الدينية بحروف يونانية. أما الجزء الرئيســـى فى هذا الشاهد فهو مساحة مربعة الشكل محاطة بخطوط غائرة للتأكيد على العمق فى المنظر، وبداخل المربع حفر الفنان إكليلاً من أوراق الغـــار متـــبعاً فى ذلك أسلوب الحفر البارز. ويرمز هذا الإكليل إلى الفوز بالشـــهادة والفـــوز للمـــتوفى بالملكوت السماوية ويتوسط الإكليل صليب

(١) أحمد فخرى، المرجع السابق، ص ١٩٠، ص ٧٠، شكل ٢٥.

(٢) رقم التسجيل: ص ٨٦٢٢.

(٣) Kamel. op. cit. Pl. CXII,236.

متســاوى الأضلاع نفذ بأسلوب الحفر البارز المحدد من الداخل بتجاويف محفــورة لإبــراز العمق. والواقع أن تصوير الصليب داخل إكليل[١] كان رمــزاً من الرموز المعروفة فى الفن القبطى[٢]. أما الأسلوب الفنى المتبع علـى هــذا الشاهد فنجده يبتعد عن السطحية التى تميزت بها شواهد قبور الفــترة المبكرة حيث بدأ الفنان فى إظهار العمق عن طريق حفر المثلثات والمربعات المتداخلة، وكذلك استخدام التجاويف المحفورة لإبراز العمق فى شــكل الصــليب الــذى يتوســط إكليل وذلك للتأكيد على الأسلوب الفنى المعــروف باسم Medaillon Central[٣]. وبمقارنة هذا الشاهد بالشواهد الــثلاثة الســابقة نجد أن هذا الشاهد قد أتبع فى زخرفته أسلوبا فنيا أكثر تطوراً من الشاهدين السابقين مما يرجح تأريخ هذا الشاهد بالقرن الخامس الميلادى.

شاهد قبر رقم ٥[٤] (شكل ٥)

شاهد قبر مفقود جزء منه، من الحجر الرملى، مقاييسه ٤٠ × ٢٨ سم، الجــزء العلوى يمثل مدخل مبنى أورشليم ذى سقف هرمى تتوسطه دائرة مزدوجة وكذلك فوق نهايته المدببة، وربما أراد الفنان أن يرمز إلى السماء

(١) M. Martin, Notes inedites du P. Jullien sue trois Monastéres Chretiens d'Egypte, in: BIFAO 71, 1972, pp. 121 ff., Pl. XXII.

(٢) على سبيل المثال لا الحصر، أنظر:
Kamel, op. cit., Pl. LXIII, 136; LXIV, 138; LXXIII 155 – 156; LXXIV, 157; LXXXIX, 190; XCI, 194.

(٣) M. Rassert -Debergh, Le Them de la Croix sur les Peintures murales des Kellia entre l' Egypte et la Nubie Chretiennes, in: Nubische studien (1986), pp. 15 ff., Pl. 13.

(٤) رقم التسجيل: ٢١٠.

مــين خلال هاتين الدائرتين اللتين تعبران عن الشمس. الجزء الأوسط وهو عــبارة عـــن إفريز مستطيل نقش عليه اسم المتوفى وهو الراهب (أبليم) وتـــاريخ وفاته فى شهر برمهات. أما الجزء السفلى فقد حدده الفنان بخط غائــر حيـــث حفر صليبا فى الوسط مكـونا من الحرفين ⳩ (١) وهو شـــكل مـــتطور مـــن الحرفين X, P وهما الحرفان الأولان من اسم السيد المســـيح Χρίστος وحـــول الذراع العلوى للصليب حفر الفنان الحرفين Aω الـــلذين يرمزان إلى البداية والنهاية. وقد اتبع الفنان فى هذا الشاهد أسلوباً فـــنياً مـــتميزاً نظراً لأن هذا الشاهد يختص بشخصية دينية حيث اتبع فى تحديـــد شكل الصليب ألوب الحفر الغائر مما أضاف له ناحية جمالية تبرز ظلـــه من خلال التجاويف الداخلية لأذرع الصليب وهو أسلوب فنى متأثر بـــالفن الهللينســـتى(٢)، وقد استخدم الفنان نفس الأسلوب الفنى فى الجزء العـــلوى مـــن الشـــاهد. وتظهر بعض الحروف القبطية على النقش. ومن المـــرجح أن هذا الشاهد يرجع إلى منتصف القرن الخامس الميلادى حيث أنه أكثر تطوراً من الشاهد رقم ٤ الذى أتبع نفس الأسلوب الفنى فى تشكيل الصليب.

---

(١) تظهر هذه الحروف بنفس الأسلوب الفنى على العديد من الشواهد، قارن:
Kamel, op. cit., Pl. XLIX 109; LXXV, 159; XCI, 194; XCVI, 204; CXIII, 238.

(٢) A. Badawy, L'Art copte. Les Influences hellenistiques et romaines, Le Caire (1953), p. 201; H. Zaloscer, Die Kunst im christlichen Ägypten, München (1974), Nos. 22 - 26.

شاهد قبر رقم ٦[١] (شكل ج- شكل ٦)

شـــاهد قبر غير مكتمل من الحجر الرملى، مقاييسه ٦٢ × ٣٤سم، على هيئة لوح مستطيل محفور حفراً بارزاً. ويعتبر هذا الشاهد من الأنماط المـــتطورة فى شـــواهد القـــبور القبطية حيث يحتوى على إكليل يتوسطه الصـــليب ثم مساحة كبيرة خصصت لتمثيل النسر الذى يمثل أحد الرموز المعروفة فى الفن القبطى. ويعكس ظهور النسر على شواهد القبور[٢] ثلاثة رمـــوز: يتمـــثل الرمـــز الأول فى حفـــر النسر ناشراً جناحيه على شكل الشـــاروبيم اقرب منه إلى شكل الصليب[٣]. أما الرمز الثانى فهو دينى إذ يعتـــبر النسر رمزاً للتجديد استناداً إلى مزامير داود[٤]. ومن المعروف أن النسر يرمز ثالثاً إلى قوة السيد المسيح المنقض والمخلص للبشر من شرور الأرض. بالإضـــافة إلى ذلـــك كـــان النسر يصور دائماً ضمن المخلوقات الأربعـــة الحاملة للعرش كما جاء فى رؤية حزقيال[٥]، وكذلك كان النسر

(١) رقم التسجيل: ص ٨٥٥٤ ب.

(٢) يظهر النسر على العديد من شواهد القبور فى المتحف القبطى، أنظر:
Kamel, op. cit., Pl. LX, 131; LXXXI, 171; LXXXVIII, 188; XC, 191; CVIII, 225; CXI, 233; CXII, 235; CXIII, 239.

(٣) J. clédat, Le Monastére et la nécropole de Baouit, in: MIFAO 12, 1906, p. 150, Pl. XCIII, 2; Seymour, op. cit., pp. 22 ff., p. 32.

(٤) مزامير (٣: ١ – ٥).. الذى يشبع بالخير عمرك ويجدد مثل النسر شبابك.

(٥) حـــزقيال (١: ٥ – ١٠)؛ ويرمز النسر إلى القيامة وتقويد الروح المسيحية، أنظر: رؤيا يوحنا (٤: ٦ – ٨). عن تصوير المخلوقات الأربعة الحاملة للعرش فى الفن القـــبطى، أنظـــر: مصطفى عبد الله شيحة، دراسات فى العمارة والفنون القبطية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ص ٢٧٧ – ٢٧٨.

يرمــز إلى القديــس يوحنا بوصفه كاتبا للبشارة الرابعة(١). وهكذا أصبح للنسر أكثر من إيحاء دينى من الرموز المقدسة فى العقيدة المسيحية.

أما عن الأسلوب الفنى فى زخرفة الشاهد فقد اعتمد الفنان على الحفر البارز لتوضيح عمق المنظر وخاصة فى شكل النسر والإكليل الذى يحيط بالصــليب، وقــد جعل الفنان الإطار الخارجى للشاهد بارزاً عن المساحة الداخلية فى الشاهد ليضفى عمقاً أكبر على المناظر المحفورة بالداخل وقام بزخــرفة جســم النسر بخطوط ودوائر من الحفر الغائر حتى يجسم شكل النســر(٢). وكذلك اعتمد الفنان على التجاويف الداخلية فى أذرع الصليب لإبــراز الظل (قارن الشاهد رقم ٥). ويمثل هذا الأسلوب الفنى المتبع فى هذا الشاهد تطوراً ملحوظاً عن جميع الشواهد التى سبقت الإشارة إليها فى هــذه المجموعة مما يجعلنا نرجح تأريخ هذا الشاهد فى النصف الثانى من القرن الخامس الميلادى.

شاهد قبر رقم ٧(٣) (شكل ٧)

شــاهد قــبر مفقــود منه جزء، من الطين المحروق (التراكوتا)، مقاييســه ٦٠ × ٤٧ ســم. فى الجــزء العلوى نجد النص الخاص ببعض الأدعية الدينية. أما الجزء الرئيسى من الشاهد فقد حفر الفنان عليه بالحفر الــبارز علامة (٤) التى ترمز إلى السيد المسيح (قارن الشواهد

(١) أيقونة السماء، ص ١٨١.

(٢) Frühchristliche und koptische Kunst. Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste, Wien (1964), P. 49, kat. No. 126, Abb. 42.

(٣) رقم التسجيل: ٩٦٥٣.

(٤) تظهر هذه العلامة على العديد من شواهد القبور بالمتحف القبطى، أنظر: -

رقـــم ١، ٢، ٥)، وقـــد عمد الفنان إلى إبراز هذه العلامة التى ترمز إلى الصـــليب من خلال الأعمدة الحلزونية وقصد الفنان بذلك أن يدلل على أن الصليب هو أساس العقيدة المسيحية، وكذلك استخدم الفنان الحفر البارز فى إبراز هذه العلامة وزخرفها بالخطوط الحلزونية التى استخدمها فى زخرفة الإطار الخارجى للشاهد. هذه الخطوط الحلزونية اقتبسها الفنان القبطى من الفن البيزنطى السورى[١] واستخدمت على نطاق واسع فى الزخرفة القبطية مـــنذ القـــرن الخامس الميلادى. ومن خلال هذا الأسلوب الفنى الذى يركز على إظهار العمق فى المنظر سواء من خلال إبراز شكل الصليب بالنحت البارز فوق خلفية مسطحة وكذلك من خلال إبراز الإطار الخارجى للشاهد، نرجح نهاية القرن الخامس الميلادى تأريخاً لهذا الشاهد.

Kamel, op. cit., Pl. XLVI, 103; LVI, 122; LX, 130; LXII, 134;= LXXIX 167.

(١) من المرجح أن التأثير البيزنطى الشرقى الواضح فى طابع الزخرفة خاصة فى بدن الأعمـــدة والصلبان قد ظهر من خلال التجانس الدينى والسياسى الذى كان قائماً بيـــن الشعبين السورى والمصرى ضد الحكم الرومانى، وقد انتقلت تلك المؤثرات الفنية عن طريق النساك والرهبان السوريين الذين كانوا يقطنون بصفة دائمة فى الصحراء الغربية والشرقية ضمن الأديرة القبطية، أنظر: محمد عبد الفتاح السيد، المـــرجع السابق، الباب الثالث، حاشية رقم ٧٨. ويرجح دريوتون أن من ضمن هـــؤلاء الرهـــبان كان بعض الفنانين الذين شاركوا فى بعض الأعمال الفنية فى مصر ونفذوها بأساليب فنية بيزنطية شرقية، ولذلك ظهرت هذه المؤثرات فى الفن القبطى منذ الفترة المبكرة (القرن الرابع والخامس الميلادى)، أنظر:

M. Et. Drioton, Art Syrien et Art copte, in : BSAC3. 1937, pp. 30 – 35.

أنظـــر أيضـــاً: عفيف بهنسى، تاريخ الفن والعمارة، دمشق، ١٩٧٦، ص ص ٢٢١ – ٢٢٣ شكل ٩٤.

شاهد قبر رقم ٨ (١) (شكل ٨)

شاهد قبر مفقود جزء منه، من الحجر الجيرى، مقاييسه ٣٩ × ٢٦ سم على هيئة لوح مستطيل ذى نهاية نصف دائرية من أعلى متأثراً بالأسلوب المعمارى الفرعونى فى تشكيل شواهد القبور(٢). وقد رمز الفنان بشكل هذا الشـاهد إلى مبـنى أورشليم(٣) ذى السقف النصف دائرى فى أحد مداخله والـذى أحاطـه الفـنان فى هذا الشاهد بعمودين قصيرين وغير تقليديين يقـتربان عـلى شكل المذبح(٤) المصور فى الفن القبطى، والواقع أن هذا الشـكل من الأعمدة الفريدة فى الفن القبطى قد انتشر فى القرنين الخامس والسـادس الميلاديـين. وفى وسط المدخل يظهر الصليب المروحى وهو شـكل معـروف من أشكال الصلبان فى الفن القبطى حيث يكون الأذرع

---

(١) رقم التسجيل: ٧٣٦٧.

(٢) H.M. Stewart, Egyptian Stelae. Reliefs and Paintings, Wariminster (1983), Pl. 47; C. Vandersleyen, Das alte Ägypten, Berlin (1985), p. 283, Fig. 238 b; p. 334, Pl. XL.

(٣) يرجح السبب فى اختيار ذلك الشكل وتنفيذه على شواهد القبور القبطية على نطاق واسـع إلى أن المسـيحيين قد اعتبروا مبنى أورشليم هو الجنة الخالدة التى تذكر دائما فى الصلوات المقامة على روح المتوفى والتى يدعون له بدخولها للانضمام إلى السـيد المسـيح فى الملكوت السماوية. وقد ورد ذكر للأبواب الثلاثة لمبنى أورشليم فى التوراة حيث يصف أشكال الأبواب الثلاثة الرئيسية والتى كان اثنان منها ذى مدخل هرمى محمولاً على عمودين، والثالث نصف دائرى فوق عمودين وقـد اختـلف الفنانون المسيحيون فى مصر وخارجها على زخرفة هذه الأبواب والأعمدة ولكنهم اتفقوا حول الإطار العام لشكل المداخل والأسقف والأعمدة.

(٤) عن أشكال المذبح، أنظر:

G. Soukiassion, Les Autels "Acornos" ou Acroteres" en Egypte, in: BIFAO 83, 1983, pp. 317 ff.

الأربعة للصليب والتى شكلت فى شكل هرمى مجسم، وخلف الصليب يظهر أول حرف من اسم المسيح وهو X بنفس طريقة تشكيل أذرع الصليب، وينتهى شكل ضلع منه بدائرة محفورة حفراً بارزاً.وتظهر أسفل الشاهد لوحة متأثرة بالشكل الرومانى المعروف باسم Tabula ansata، حفر عليها بالحفر الغائر بعض الأدعية الدينية.

ويعتمد الأسلوب الفنى المتبع فى هذا الشاهد على تفريغ المساحات بين المناظر لكى تظهر بارزة على المساحة المسطحة مما يضفى إيحاء بالعمق فى المنظر العام. ويظهر بوضوح التأثير البيزنطى السورى فى زخرفة الشاهد حيث بتلات الزهرة الطولية فى المساحة المقوسة الصغيرة فوق المدخل والمحاطة بقوس نصف دائرى مزخرف بأشكال نباتية متداخلة وهى نفس طريقة الزخرفة المستخدمة فى زخرفة الأعمدة هذا فضلاً عن الفروع النباتية التى تحيط إطار الشاهد من أعلى والمعروفة فى الفن البيزنطى السورى(١). وهذه التأثيرات السورية لم تظهر فى الفن القبطى إلا فى منتصف القرن الخامس الميلادى مما يرجح نسبة هذا الشاهد إلى نهاية القرن الخامس/ السادس الميلادى(٢). وبمقارنة هذا الشاهد بالشواهد السابقة نجد أنه الأكثر تطوراً فى استغلال كل المساحة على الشاهد فى تشكيلات زخرفية متنوعة تظهر لأول مرة فى هذه المجموعة.

---

(١) J. Strzygowski, L'ancien Art chrétien de Syrie, Paris (1936), pp. 31 f.; A. Badawy, L'ideologie et le formulaire paiens dans le epitaphs coptes, in BSAC X, 1946, pp. 22 - 24.

(٢) قارن نفس أسلوب الزخرفة على بعض شواهد القبور فى المتحف القبطى:
Kamel, op. cit., Pl. XXVII 62; XLII 96; XLIII 98.

شاهد قبر رقم ٩[١] (شكل ٩)

شـــاهد قبر من الحجر الجيرى، مقاييسه ٥٠ × ٢٥سم، على هيئة لوحـــة مستطيلة محفورة حفراً بارزاً وهى مقسمة إلى ثلاثة أجزاء: الجزء العـــلوى ويمثل سقف مبنى أورشليم ذى النهاية النصف دائرية والتى شكل بداخـــلها قوقعـــة رائعة محاطة بإطار زخرفى مسنن. والواقع أن زخرفة القوقعـــة كـــانت مـــن الزخارف المحببة على شواهد القبور القبطية وشاع اســـتخدامها كوحدة زخرفية خلال القرنين الخامس والسادس الميلاديين[٢]. والجـــزء الأوسط وهو إفريز مستطيل يشغل كل المساحة العرضية للشاهد نقش عليه بالحفر الغائر بعض الأدعية الدينية باللغة القبطية. الجزء السفلى وهـــو الجـــزء الرئيســـى مـــن الشاهد ويمثل مدخل مبنى أورشليم محاطا بعموديـــن ذى تيجـــان مـــن فروع النخيل. أما بدن الأعمدة فهو مقسم إلى قسمين مزخرفين بهيئة حلزونية الشكل، هذه الظواهر الفنية تنتمى إلى الفن البيزنطى السورى وانتشرت فى مصر فى القرن السادس الميلادى[٣]. وفى وســـط المدخل يظهر صليب من النوع اللاتينى الذى يكون ذراعه السفلى أطـــول الأذرعة الأربع. وقد استخدم الفنان أسلوب تفريغ المساحات حول الصليب لكى يظهر بارزا عن الخلفية مع تجسيم شكل الصليب عن طريق زخرفة أوراق اللوتس التى تغطى كل الأذرع بالإضافة إلى الأوراق النباتية

---

(١) رقم التسجيل: ٤٣٢٢.

(٢) Duthuit, op. cit., pp. 45 f., Pls. XXXIV - XXXVII.

(٣) Strzygowski, op. cit., pp. 31f.

تظهر هذه الزخرفة على عمود فى صنية بكنيسة سان جرمياس بسقارة والتى ترجع إلى القرن السادس الميلادى. أنظر:

D.T. Rice, Art of the Byzantine Era London (1981), p. 27, Fig. 17; Badawy, op. cit., p. 24.

الـــتى تظهـــر فى أركان أذرع الصليب، وكذلك أتقن الفنان الشكل المجسم الـــذى ظهـــرت بـــه القوقعة فى الجزء العلوى من الشاهد. هذا الأسلوب المـــتطور فى إبـــراز الأشـــكال بأبعادها الثلاثة عن طريق التجسيم يظهر واضحاً على هذا الشاهد مما يمكننا ترجيح تأريخه فى بداية القرن السادس الميلادى حيث لا تظهر بعض هذه العناصر الزخرفية على الشواهد السابقة مثل زخرفة القوقعة وزخرفة الأعمدة وزخرفة الصليب.

شاهد قبر رقم ١٠ (١) (شكل ١٠)

شاهد قبر غير مكتمل، من الحجر الجيرى، مقاييسه ٦٢ × ٣٣سم، ويمـــثل هـــذا الشـــاهد نمطاً مميزاً فى عناصره ضمن هذه المجموعة من شـــواهد القـــبور (قارن الشاهد رقم ٦) ويظهر أعلى الشاهد إكليل يتوسطه صـــليب، أمـــا باقى المساحة فيظهر عليها نسر ناشراً جناحيه على هيئة الشـــاروبيم. وفوق صدر النسر حفر الفنان ميدالية بداخلها صليب صغير. ويمســـك النســـر فى منقاره بزهرة شكلت على هيئة الصليب أيضاً، ومن المعـــروف أن تدلى زهرة من منقار الطائر يعبر عن الفأل الحسن فى الفن الساســـانى(٢) وقـــد تأثـــر الفـــن القبطى بهذا الفن الساسانى على بعض مـــنحوتاته. أما الأسلوب الفنى المنفذ على هذا الشاهد فهو تفريغ المساحات حـــول المـــناظر حـــتى تظهر بارزة وتحديدها بخطوط خارجية محفورة بغـــرض تجسيم هذه الأشكال مثلما يتضح فى جسم النسر والإكليل وأذرع

(١) رقم التسجيل: ١٨٥٥٤.

(٢) R. Ghirshman, Iran. Parther und Sasaniden, München (1962), p. 308. fig 410: Idem., Sept Mille and d'Art en Iran, Paris (1962), Pls. XCII. XCIV.

الصـــليب[١]، وكذلــك كــثرة استخدام العناصر النباتية ممثلة فى أغصان الزيــتون الــذى يحملها النسر فى مخالبه رمزاً للسلام وكذلك فى زخرفة الإكليل. ويغلب على هذا الشاهد الطابع الزركشى[٢] فى الزخرفة الذى يميل إلى زخرفة الأشكال بكاملها وكذلك ملء الفراغات بين هذه الأشكال سواء بوردات منفصلة أو بدوائر صغيرة بارزة. وإذا ما قارنا هذا الشاهد بمثيله مــن نفــس المجموعــة (شاهد رقم ٦) نجد تطوراً فنياً ملحوظاً سواء فى صــياغة شــكل النسر أو فى أسلوب الزخرفة المتبع مما يؤكد تأريخ هذا الشاهد بفترة متأخرة عن الشاهد السابق ربما القرن السادس الميلادى.

شاهد قبر رقم ١١[٣] (شكل د، شكل ١١)

شاهد قبر مفقود جزء منه، من الحجر الجيرى، مقاييسه ٤٨ × ٤٠ ســم، على هيئة لوحة مستطيلة (مفقودة بالكامل) تنتهى من أعلى باستدارة تذكــرنا بالأسلوب المصرى القديم. ويظهر على هذه المساحة تكوين فنى يمــزج بيــن شكل الصليب وحرف X الذى يرمز إلى اسم السيد المسيح، ويظهــر هــذا الــتكوين داخل إكليل من أغصان الزيتون يتدلى من أسفله شريطان حلزونيان ويرمز هذا الإكليل إلى انتصار السيد المسيح، ويعرف

(١) يطلق على هذا الشكل من الصلبان اسم Crux immissa، أنظر:
Wessel. op. cit.. pp. 113 f. Fig. 85.

(٢) Crum. op. cit.. Pls. XLIV - XLVI; W. De Grüneisen. Les Caracteristiques des l'Art copte, Florence (1922). Pl. LXV.

هذا وقد استمر هذا الأسلوب الفنى (الزركشى) فى القرن السابع الميلادى، أنظر:
Duthuit. op. cit.. p. 56. Pl. LXVII a – b.

(٣) رقم التسجيل ٧٠٢٨

هذا الصليب بصليب التكريس[١] مما يؤكد أن الشاهد صنع لشخصية دينية مـــرموقة نظراً للاهتمام الواضح أيضاً فى زخرفة هذا الشاهد. وقد انتشر الإكليل ذو الأشرطة على المنحوتات والرسوم الجدارية فى الفن القبطى[٢] حيـــث كـــان هـــذا العنصـــر منتشراً فى القرن الخامس الميلادى فى الفن البيزنطى السورى واستوحاه الفنان القبطى الذى كان يحاول دائماً التركيز على الرموز المعبرة عن السيد المسيح حيث يرمز الإكليل على شاهد القبر إلى أن المتوفى قد فاز بالجنة المنشودة.

وعـــن أســـلوب الزخرفة على هذا الشاهد فنجده يعتمد فى زخرفة الصليب على الزخارف الهندسية والنباتية وهى زخارف من أوراق اللوتس والدوائـــر والمـــربعات الصـــغيرة، هذا الأسلوب الزخرفى ليس غريبا فى مصر حيث يظهر على منحوتات باويط[٣]. الأسلوب الفنى على هذا الشاهد

---

(١) أ. بتـــلر، الكـــنائس القـــبطية القديمة فى مصر، ترجمة: إبراهيم سلامة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص ٢٢ – ٢٣. يـــرى بتلر أن صلبان التكريس كانت توضع دائما داخـــل إكـــليل من الزهور أو أوراق الغار أو أغصان الزيتون، لذلك فهى تصف المتوفى بأنه أحد القديسين المكرسين (أسقف) إذا ما صورت على شاهد القبر.

(٢) G.H. Costigan, , Sculpture and painting in Coptic Art, in : BSAC 3, 1937, pp. 48 - 58.

قارن أيضاً: Kamel, op. cit., Pl. XXIV, 55; CIII, 215.

(٣) يظهـــر هذا الصليب على إفريز من الحجر الجيرى به زخارف مكونة من عناقيد العنب ويتوسطها هذا الصليب، وعثر على هذا الإفريز فى دير القديس "أبا أبولو" بمدينة باويط بالوجه القبلى ويرجع إلى النصف الثانى من القرن السادس ومحفوظ فى متحف اللوفر أنظر: Duthuit,op. cit., pp.53 f., Pls.LV, c;LVIII, C.

قـــارن أيضـــا: نعمـــت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط فى الفترات الهللينستية - المسيحية – الساسانية، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٨ – ١١٠ شكل ٩٧

مــتطور ويــتميز بالدقة حيث حفر الفنان الإكليل بطريقة بارزة عن سطح الشــاهد إذ تلــتف الأشــرطة فى تناسق واضح. وقد استخدم الفنان أسلوبا مميزاً فى زخرفة الصليب بأشكال من الحفر البارز تضفى تجسيما أوضح للصليب، كذلك نحت سطح كل ذراع من علامة X بشكل هرمى مما يعطى إيحاء أكثر بالتجسيم فى المنظر العام. هذا الأسلوب الفنى المتطور لا يظهر عــلى شــواهد القبور السابقة ويظهر على منحوتات باويط التى تعود إلى النصف الثانى من القرن السادس الميلادى وهو التاريخ المرجح أيضاً لهذا الشاهد ويمثل هذا الشاهد قمة فى أسلوب الزخرفة على المنحوتات الحجرية فى الفن القبطى[١].

شاهد قبر رقم ١٢[٢] (شكل هـ، شكل ١٢)

شــاهد قبر من الحجر الجيرى، مقاييسه ٤٩,٥ × ٣٢,٥ سم، على هيــئة لوحــة مســتطيلة تستدير فى نهايتها العلوية حيث يتضح الأسلوب المصــرى القديــم والذى سبق ظهوره فى الشواهد أرقام ٨، ١١. ويرمز شكل الشاهد إلى مدخل مبنى أورشليم ذى السقف المقوس والذى يستند على عمودين. وقد استغل الفنان وجود العمودين فى الرمز إلى شكل المذبح من خلال العمود، فقاعدة العمود تمثل قاعدة المذبح، وبدون العمود يمثل جسم المذبــح، أما التاج فيمثل النهايات الجانبية للمذبح، وبذلك يرمز الفنان إلى أهمية المذبح فى الطقوس الدينية المسيحية[٣]. ويتوسط السقف تشكيل متقن

---

(١) يظهــر نفس طراز الأشرطة التى تتدلى من أسفل الإكليل فى مناظر الأكاليل التى ترجع للقرن السادس الميلادى، قارن: Rice. op. cit.. p. 18. Fig. 9.

(٢) رقم التسجيل: ٧٣٥٢.

(٣) عن وظيفة ورمزية المذبح، انظر أيقونة السماء، ص ص ٧٨ – ٨١.

ودقيــق للقوقعة[١] حيث أظهر الفنان العمق فى هذا الجزء من خلال الحفر الغائــر لنهايات توريقات القوقعة، ويمكن ملاحظة التطور الذى طرأ على تشــكيل القوقعة إذا ما قورنت بالقوقعة على الشاهد رقم ٩. وقد أتبع الفنان أســلوباً راقياً فى زخرفة الشريط المقوس الأوسط من السقف حيث استخدم تشــكيلات من حرف X اليونانى على شكل الزهرة المجسمة عن طريق تفريغ المساحات حول هذه التشكيلات.

أما الشريط المقوس الخارجى للسقف فقد حُفر عليه بعض الأدعية الديــنية بالحفــر الغائر. ويصور المنظر الرئيسى فى مدخل المبنى صليبا مــروحيا يقــوم فــوق قاعدة مرتفعة كما لو كان يقف فوق المذبح داخل الكنيســة. ويظهر الصليب فى تشكيل متطور حيث تتقاطع الأحرف X,P على شكل مروحة كبيرة محفورة حفراً بارزاً وتكون أطراف هذه الحروف قــاعدة المثــلث الذى يجسم هذه الحروف. أما عن الأسلوب الفنى فى هذا الشاهد فنجد أسلوبا متطوراً فى تشكيل أضلاع الصليب المروحى عن مثيله فى الشــاهد رقم ٨ وكذلك إظهار العمق فى الأشكال المنحوتة مثل القوقعة والزخارف التى تعلوها، وكل ذلك يعبر عن تقدم ملحوظ فى الصياغة الفنية لشواهد القبور فى نهاية القرن السادس الميلادى.

شاهد قبر رقم ١٣[٢] (شكل و، شكل ١٣)

شــاهد قــبر مفقــود جزء من نهايته العلوية، من الحجر الجيرى، مقاييسه ٣٤,٥ × ٣١سم، على هيئة لوح مستطيل يتخذ هيئة مبنى أورشليم ذى الســقف الهــرمى. ويعكس هذا الشاهد العديد من التأثيرات الفنية على

---

(١) Crum. op. cit., Pls. XXXII ff.

(٢) رقم التسجيل: ٢٥٣١

الفـــن القـــبطى فنجد التأثيرات اليونانية المتمثلة فى الشكل الهرمى للسقف وكذلـــك فى زخرفة إفريز المبنى بالعناصر الزخرفية اليونانية مثل زخرفة البيضـــة والسهم، وأيضاً نجد تأثيرات رومانية متمثلة فى شكل اللوحة التى تحمـــل نصـــاً ديـــنياً باللغة القبطية وهو محفور بالحفر الغائر، حيث تأخذ الـــلوحة شـــكل اللوحات الرومانية Tabula Ansata. وتستمر التأثيرات الأجنـــبية كالـــتأثيرات البيزنطية السورية المتمثلة فى زخرفة بدن العمود الحلزونية المقسمة إلى جزئين فى الوسط، وكذلك فى الزخارف النباتية التى تحدد الشكل الهرمى للسقف وأركانه. وقد استمرت هذه التأثيرات مصاحبة للفن القبطى حتى ما بعد القرن السابع الميلادى(١).

ويظهـــر الصـــليب فى وسط المبنى محتلاً المساحة بالكامل حيث تلامـــس أذرعه الأربعة أرضية وسقف وجانبى المبنى(٢) حيث رمز الفنان بذلـــك إلى أن الصـــليب هـــو الدعامـــة الأساسية التى تقوم عليها الكنيسة المســـيحية. الصـــليب متساوى الأضلاع وقد زخرف الفنان كل ذراع منه بزخـــرفة قوامهـــا أوراق مزدوجة تنتهى بورقة طولية من زهرة اللوتس تـــتجمع فى وردة بـــارزة فى مركز الصليب، وينطلق من مركز الصليب أربعـــة ســـيقان ممتدة فى أتجاه زوايا المربع ينتهى كل ساق بورقة نباتية مدبـــبة الشـــكل شـــغل داخلها بنقاط صغيرة. وتشكل هذه السيقان الأربعة الحرف الأول من اسم المسيح X إلى جانب وظيفتها الزخرفية.

(١) Drioton, op. cit., pp. 29 - 40; Idem., trois documents pour l'etude de l'art copte, in: BSAC 10, 1946, pp. 69 - 89.
(٢) Badawy, Coptic Art, p. 214, Nr. 3.204.

وقــد أظهــر الفنان فى هذا الشاهد أسلوبا فنياً رائعاً حيث استخدم خطوطاً سميكة غائرة داخل الأشكال المصورة على الشاهد، وبذلك استطاع التركيز على إبراز العمق فى أدق العناصر الزخرفية والنباتية وكذلك ملء كــل المســاحات فى هذه العناصر[١]، مما يرجح تأريخ هذا الشاهد بالقرن السابع الميلادى.

شاهد قبر رقم ١٤[٢] (شكل ١٤)

شــاهد قبر من الحجر الجيرى، مقاييسه ٥٧ × ٢٥سم، على هيئة لــوح مســتطيل حفر على الجزء العلوى منه بعض الأدعية الدينية باللغة القبطية بالحفر الغائر البسيط وقد شكل الفنان الجزء السفلى من الشاهد فى إطــار معمــارى يرمز إلى المدخل ذى العقد القوسى من مبنى أورشليم، وتتكون أحجار هذا العقد من فستونات دائرية الشكل مركبة حتى قمة العقد تتشابه وتركيبات العقد الرومانى. وترتكز نهاية العقد على عمودين دائريين لكــل منهما تاج على الطراز الكورنثى، وقد شغل الفنان المساحة الملساء أســفل العقــد بــأربع تجــاويف مثلثة الشكل تكون الصليب اللاتينى. هذه التكوينات سواء فى شكل العقد أو الصليب تعتبر من العناصر الجديدة التى لم تظهر على الإطلاق فى هذه المجموعة من قبل وظهرت على عدد نادر من شواهد القبور القبطية فى متحف برلين[٣] والمتحف القبطى[٤]

(١) Duthuit, op. cit., p. 53, Pl. L1.

(٢) رقم التسجيل: ٨٦٤٨

(٣) Badawy, op. cit., p. 214, Nr. 3. 204.

(٤) Kamel, op. cit., Pl. XCII, 195.

فى مدخـــل المبنى شكل الفنان تكوينا زخرفياً رائعاً على شكل صليب صـــغير متســاوى الأذرع وذلك فى وسط المدخل تماماً.وقد كونت أذرع الصـــليب الأربعة من تجاويف هرمية الشكل محفورة بالحفر الغائر ينطلق من قمتها ورقتان نباتيتان متقابلتان تتشابه إلى حد كبير مع الأشكال الكأسية البســيطة. أما المساحات الفارغة المحصورة بين أذرع الصليب فقد شغلها الفنان بعنصر نباتى على هيئة ورقة نباتية ثلاثية تمتاز الوسطى منها بأنها أكـــثر امـــتداداً وقــد برع الفنان فى أن يضفى واقع الحركة ويجسم شكل الصـــليب عـــلى الرغم من مجموعة التشكيلات الزخرفية التى تحيطه من كافة الاتجاهات متبعاً أساليب فنية متنوعة فى تنفيذ تلك العناصر الزخرفية حيــث نفذت بعضها بأسلوب الحفر البارز والبعض الآخر بأسلوب الحفر الغائـــر وبعضها نفذت بأسلوب الكشط والثقب مما أضفى أبعاداً عادة على التشـــكيل الزخـــرفى للشاهد. هذا التكوين الزخرفى لم يظهر على أى من شـــواهد القبور التى ترجع إلى القرن السادس والسابع الميلاديين سواء فى مجموعتنا أو فى مجموعات شواهد القبور فى المتاحف المختلفة، واستناداً إلى الأسلوب الفنى المشار إليه سابقاً والمنفذ على هذا الشاهد يرجح أن هذا الشاهد يرجع إلى القرن الثامن الميلادى(١)

(١) Crum, op. cit., Pl. XXXIII; Duthuit, op. cit., Pl. LXV, d; Badawy, op. cit., p. 214, Nr. 3. 204.

شاهد قبر رقم ١٥[١] (شكل ١٥)

شـــاهد قـــبر (الجزء السفلى مفقود)، من الحجر الجيرى، مقاييسه ٤٠ × ٣٠سم. الجزء المتبقى يمثل قمة الشاهد حيث يظهر على شكل دائرة كـــون قطرها من نتوء بارز يتوسطه من الداخل صليب من نوع الصلبان مـــتعددة الـــرؤوس، كـــل ضلع من أضلاعه على هيئة ورقة نباتية ثلاثية محـــوره[٢]، وهذا الصليب يشير فى مجموعة إلى الحواريين الإثنى عشر. وتظهـــر براعة الفنان فى إيجاد خلفية لهذا المنظر فى شكل وردة رباعية الفصـــوص تبرز عن الأرضية لترمز إلى الحياة التى وهبها السيد المسيح لأتباعه من خلال صلبه.

هـــذه التشكيلات توضح قمة التطور التى بات يشكل منه الصليب. ويـــبدو مـــن الأسلوب الزخرفى الرمزى فى العناصر الزخرفية على هذا الشاهد صناعته فى بداية العصر الإسلامى حيث تظهر التكوينات الزخرفية النباتية الإسلامية المبكرة والمتأثرة أيضاً بتراث الفنون السابقة على العصر الإســـلامى وفى اســـتخدام أســـلوب التحوير الذى ذاع فى الفن الإسلامى واصبح من خصائصه المميزة[٣] مما يدل على تأريخ هذا الشاهد فى القرن الثامن الميلادى.

---

(١) رقم التسجيل: ٨٥٧٢

(٢) أنظـــر: F. Shafi'I, Simple Calyx Ornament in Islamic Art, Cairo (1950).

وأرجح أن يكون هذا الشكل الكأسى المكرر فى الأذرع الأربعة للصليب قد حاول الفنان أو يجســـد فيـــه هيئة صلب المسيح بأسلوب محور تماما عن الطبيعة إذ أن شكل الصليب يعبر عن صلب المسيح اساساً (رأى خاص).

(٣) حسن الباشا، التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٨١ – ٨٢.

والواقـــع أن هذه المجموعة من شواهد القبور القبطية والمحفوظة بالمـــتحف القـــبطى بالقاهـــرة تشتمل على عناصر زخرفية ذات مدلولات رمـــزية فى العقيدة الأرثوذكسية حاملة معها تأثيرات أخرى قديمة مصرية ويونانيـــة ورومانيـــة وبيزنطية، بل أن أثنين من هذه الشواهد (شكل ١٤، ١٥) يمكـــن تأريخها اعتماداً على العناصر الفنية والأسلوب الزخرفى فى بداية العصر الإسلامى.

ومن حيث شكل شواهد القبور فى هذه المجموعة نجد معظمها يتخذ شكل اللوح المستطيل المجرد (شكل ١، ٢، ٣، ٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١٤) أو تـــتخذ شكل المستطيل الذى ينتهى من أعلى بنهاية نصف دائرية (شكل ٨، ١١، ١٢، ١٥) ممـــا يؤكـــد الـــتأثير المصرى القديم فى الشكل العام لهذه الشواهد. وأما التأثير الهللينستى فنلاحظه فى شاهدين (شكل ٤، ١٣) حيث شـــكل شاهد القبر على شكل لوحة مستطيلة تنتهى من أعلى بنهاية هرمية الشكل.

أما عن الأشكال المعمارية التى ظهرت على شواهد القبور فى هذه المجموعـــة فـــترمز جميعها إلى مبنى أورشليم ذى المداخل الثلاثة والذى يرمـــز فى العقيـــدة المســـيحية إلى الجـــنة المنشودة أو أرض الخلاص، وباســـتثناء أمثلة قليلة من الشواهد (شكل ٣، ٦، ١٠، ١١، ١٥) نجد هذه الرمـــزية ممثـــلة فى جميع شواهد القبور فى هذه المجموعة. وطبقاً لرؤية الفـــنان فقد صور المبنى تارة ذو مدخل هرمى السقف (شكل ١، ٢، ٤،٥، ١٣) وتارة أخرى ذو مدخل مقوس السقف (شكل ٨، ٩، ١٢، ١٤).

وكانت اللغة المستخدمة فى نقوش شواهد هذه المجموعة هى اللغة اليونانية على معظم الشواهد التى ترجع إلى الفترة المبكرة من الفن القبطى فى القـــرنين الـــرابع والخامس الميلاديين (شكل ١ – ٥، ٧، ٨)، فى حين

استخدمت اللغة القبطية على الشواهد التى ترجع إلى فترة الازدهار التى تمتد من نهاية القرن الخامس إلى بدايات القرن السابع الميلادى (شكل ٩، ١٢، ١٣) وكذلك على الشواهد المتأخرة والتى ترجع إلى القرن الثامن الميلادى (شكل ١٤).

أما المنظر الرئيسى الذى ساد على شواهد القبور فى هذه المجموعة فكان الصليب بأشكاله المختلفة التى سبقت الإشارة إليها بمضمون يحمل رمزية متنوعة من الناحية العقائدية فيرمز أحياناً على الجنة الخالدة (شكل ١) وأحياناً يرمز إلى الملاك الذى يصحب المتوفى إلى جنة الخلد (شكل ٢). كذلك استخدم الفنان علامة عنخ المصرية التى ترمز إلى الحياة كرمز للصليب الذى يعطى الحياة لكل من يتبعه (شكل ٣)، وأيضاً كان الصليب يرمز إلى حياة السيد المسيح التى تمثل البداية والنهاية وذلك عن طريق تصوير حرفى A, W حول الصليب (شكل ٥). كذلك كان الصليب يرمز إلى السيد المسيح (شكل ٧) عن طريق تصوير الصليب على شكل أول حرفين يتكون منهما اسم السيد المسيح فى اللغة اليونانية وهما X,P أو عن طريق استخدام أول حرف X مقروناً بشكل الصليب (شكل ٨، ١٣). وكان تصوير الصليب فوق المذبح يرمز إلى شرقية الصلاة Apse التى يتجه إليها المسيحيون فى الكنيسة (شكل ١٢).

وقد ظهرت فى هذه المجموعة رموز أخرى ارتبطت بالصليب مثل الإكليل الذى يرمز إلى الفوز بالشهادة والجنة الخالدة (شكل ٤، ٦، ١٠، ١١)، كذلك النسر الذى يرمز من خلال تصويره ناشراً جناحيه إلى شكل الشاروبيم ويرمز أيضاً إلى تجديد الشباب من خلال اعتناق الدين المسيحى، وكذلك فهو يرمز إلى المسيح المنقِذ والمخلص لأتباعه من شرور الأرض (شكل ٦، ١٠). أما السفينة فكانت ترمز إلى الكنيسة فهى تحمل

كــل مــن يدخل إليها وتحميه من الغرق إذ تعبر بالمؤمن من مخاطر هذا العــالم لتصــل به إلى ملكوت السموات (شكل ١). كذلك رمز الفنان عن طريق تصوير عملية صلب المسيح فى شكل أذرع الصليب الذى ينبت من وسط وردة رباعية الأوراق إلى الحياة التى منحها المسيح للعالم من خلال عملية الصلب (شكل ١٥).

أمـــا العناصر الزخرفية التى ظهرت على هذه الشواهد فتمثلت فى أغصـــان الزيتون (شكل ٣) وفى الزخارف النباتية (شكل ٨، ١٣، ١٤)، كذلــك فى الزخــرفة المحارية (القوقعة) دقيقة التراكيب (شكل ٩، ١٢). وظهرت أيضاً عناصر زخرفية معمارية مثل العمود ذى القنوات الحلزونية (شــكل ٧، ١٣) وأيضاً زخرفة البيضة والسهم (شكل ١٣)، هذا بالإضافة إلى العنصر التجريدى فى الزخرفة (شكل ١٥).

وقــد ظهرت العديد من التأثيرات الفنية فى الفن القبطى من خلال تأثره بالفــنون الفــرعونية واليونانية الهللينستية والرومانية والبيزنطية الشرقية والساســانية. ونســتطيع تتبع هذه التأثيرات من خلال هذه المجموعة من شــواهد القــبور. فــتظهر التأثيرات الفرعونية[١] فى استخدام علامة عنخ الفرعونية التى ترمز إلى الحياة فى شكل الصليب (شكل ١، ٣) وكذلك فى ظهــور قرص الشمس الذى يرمز إلى السماء (شكل ١، ٥) وكذلك ظهور أوراق الــلوتس كعنصــر زخــرفى (شــكل ١١). هذا فضلاً عن التأثير الفــرعونى فى الشــكل العام لبعض الشواهد متمثلاً فى النهاية المستديرة للجزء العلوى من الشاهد (شكل ٨، ١١، ١٢).

(١) A. Badawy, Les Influences egyptienne d' Art Copte, Le Caire (1949).

وتتمثل التأثيرات اليونانية الهللينستية فى الشكل الهرمى لقمة بعض شــواهد القــبور (شــكل ١، ٢، ٤، ٥) وكذلك فى زخرفة البيضة والسهم اليونانيــة(شكل ١٣) وفى تيجان الأعمدة الكورنثية (شكل ١٤) هذا فضلاً عــن تجــاويف الصــلبان المــتأثرة بالفن الهللينستى (شكل ٥)، كذلك فى استخدام اللغة اليونانية فى نقوش كثير من الشواهد (شكل ١ – ٥، ٨،٧).

أما التأثيرات الرومانية فتتمثل فى شكل اللوحات التى يكتب عليها بعض الأدعية الدينية فى شكل اللوحة الرومانية Tabula ansata (شكل ٨ ، ١٣) وكذلــك فى زخــرفة القوقعة الرومانية (شكل ٩، ١٢) وأيضاً فى ظهور تراكيب من العقود الرومانية (شكل ٨، ٩، ١٢، ١٤).

وتتمــثل الــتأثيرات البيزنطية الشرقية فى ظهور العناصر النباتية كعناصــر زخــرفية (شــكل ٨، ١٣، ١٤) وكذلــك فى زخرفة الأعمدة الحــلزونية (شــكل ٧، ٩، ١٣). وتظهر أيضاً هذه التأثيرات فى استخدام الأكاليل ذات الأشرطة المتدلية إلى أسفل (شكل ١١).

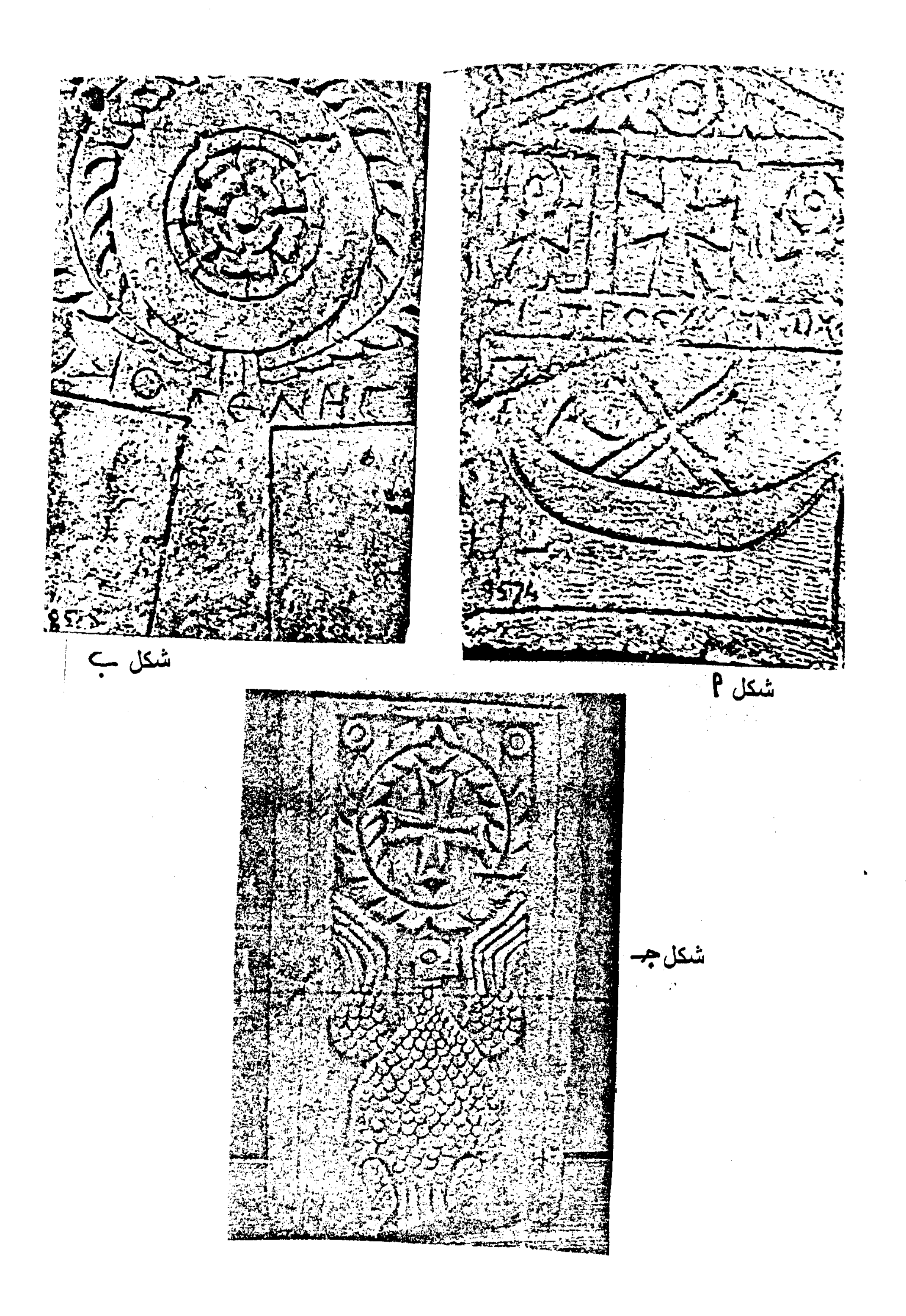
أمــا التأثيرات الساسانية فتتمثل فى تدلى ورقة نباتية أو زهرة من مــنقار الطائــر (شــكل ١٠) وكذلك فى التماثل (السيمترية) وخاصة فى الأشكال المتقابلة والمتدابرة والمنفردة والمجتمعة. ومن المعروف أن الفنان الساسانى برع إلى حد كبير فى استخدام العناصر الزخرفية النباتية بأشكالها المتنوعة[1].

أمــا عــن الأساليب الفنية التى نفذت على شواهد هذه المجموعة فــنجدها غــنية ومتنوعة ونستطيع من خلالها تتبع مراح التطور فى الفن

---

(١) أنظــر: زكى محمــد حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨، ص ص ١٢ – ١٣؛ ســعاد ماهــر، الفنون الإسلامية والقاهرة، ١٩٨٦، ص ص ٥-٦؛ أنظر أيضاً: زكى محمد حسن، الفنون الإيرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦.

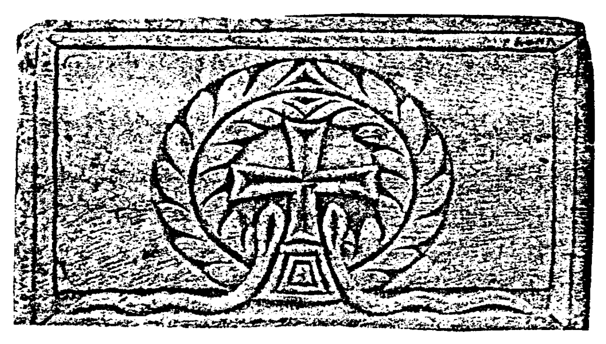
القبطى منذ الفترة المبكرة وحتى القرن الثامن الميلادى. فنجد أسلوب الحفر الغائـــر المسطح الذى يتميز بالبساطة وعدم التعقيد وقلة الرؤية المنظورة وعــدم الـــتركيز عــلى العمق وسطحية العناصر المحفورة على الشواهد المبكرة (شكل ١، ٢، ٣) والتى ترجع إلى القرن الرابع الميلادى وكان ذلك نتاجاً لحالة التدهور والفوضى التى سادت مصر فى هذه الفترة. وقد تطور الأســلوب الفــنى بعــد هــذه الفترة واتجه إلى إظهار العمق فى المناظر المصــورة واســتخدام الحفر البارز والغائر فى نفس الوقت للتركيز على عمــق المنظر مثلما نجده فى الشواهد التى ترجع للقرن الخامس الميلادى (شــكل ٤ – ٧). ومــع نهايــة القرن الخامس وبداية القرن السادس ظهر أســلوب فــنى جديــد يتمثل فى تغطية معظم الفراغات على سطح اللوحة والاتجــاه إلى التجســيم (شــكل ٨، ٩)، ثم تطور هذا الأسلوب الفنى إلى الأســلوب النــباتى الغنى بالزخرفة (الزركشة) والذى يركز على ملئ كل الفراغات بين المناظر مما يساعد على تكوين عمق أكبر لهذه المناظر(شكل ١٠). ومــع منتصــف القــرن السادس الذى شهد تطوراً فنياً ملحوظاً فى عصــر الإمــبراطور جستنيان والذى انعكس على كل الفنون فنجد اتجاه الأســاليب الفنية إلى التجسيم والزخرفة المتقنة والذوق الراقى الذى يغطى الأبعاد الثلاثة فى المناظر المصورة (شكل ١١، ١٢). أما فى القرن السابع فنلاحظ عودة إلى الزخارف النباتية التى تهتم بملئ المساحات (شكل ١٣). أمــا الفترة التى تقع فيما بعد القرن السابع الميلادى فقد تميزت بتشكيلات زخرفية بواسطة الحفر البارز والغائر وبطريقة الكشط والثقب مع ضرورة ملئ كل المساحة المصورة (شكل ١٤)، ثم أتجه الأسلوب الفنى فى القرن الــثامن الميلادى إلى استنباط زخارف شرقية إسلامية واتجه إلى الزخرفة المجردة (شكل ١٥).



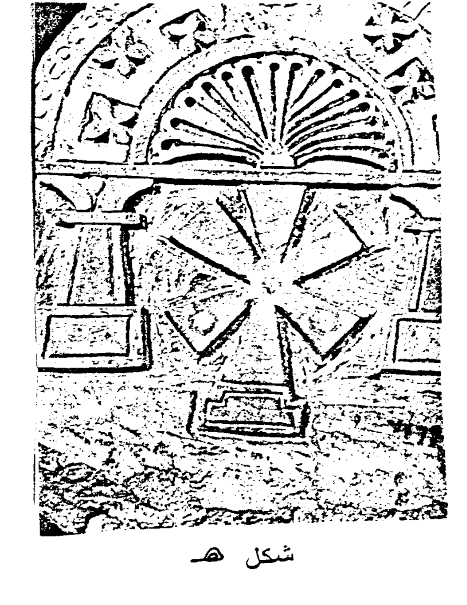
شكل أ

شكل ب

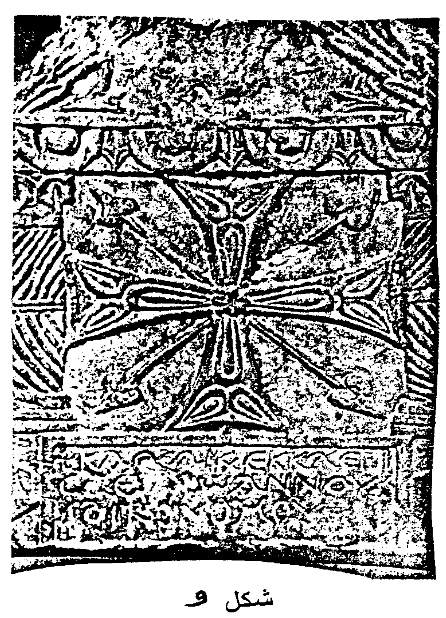
شكل جـ



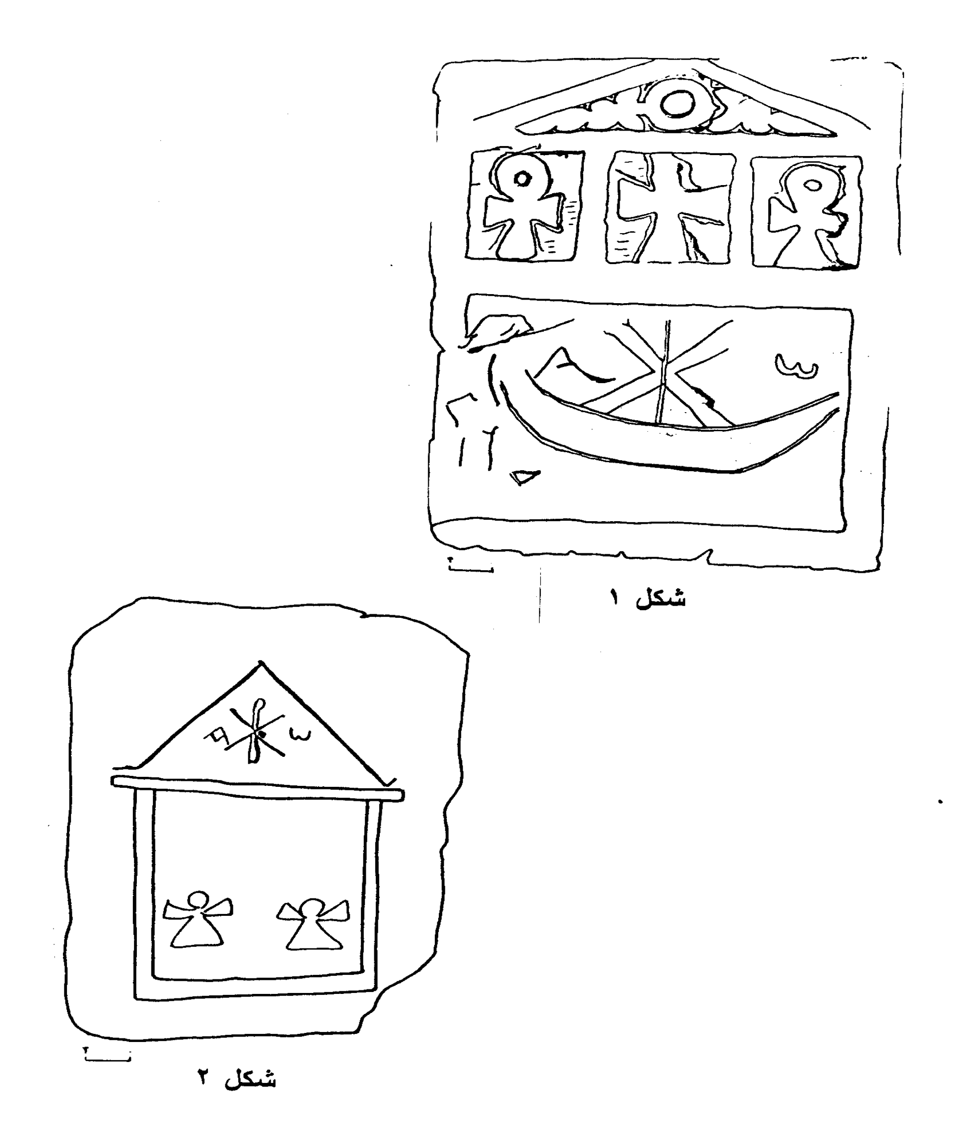
شكل د



شكل هـ

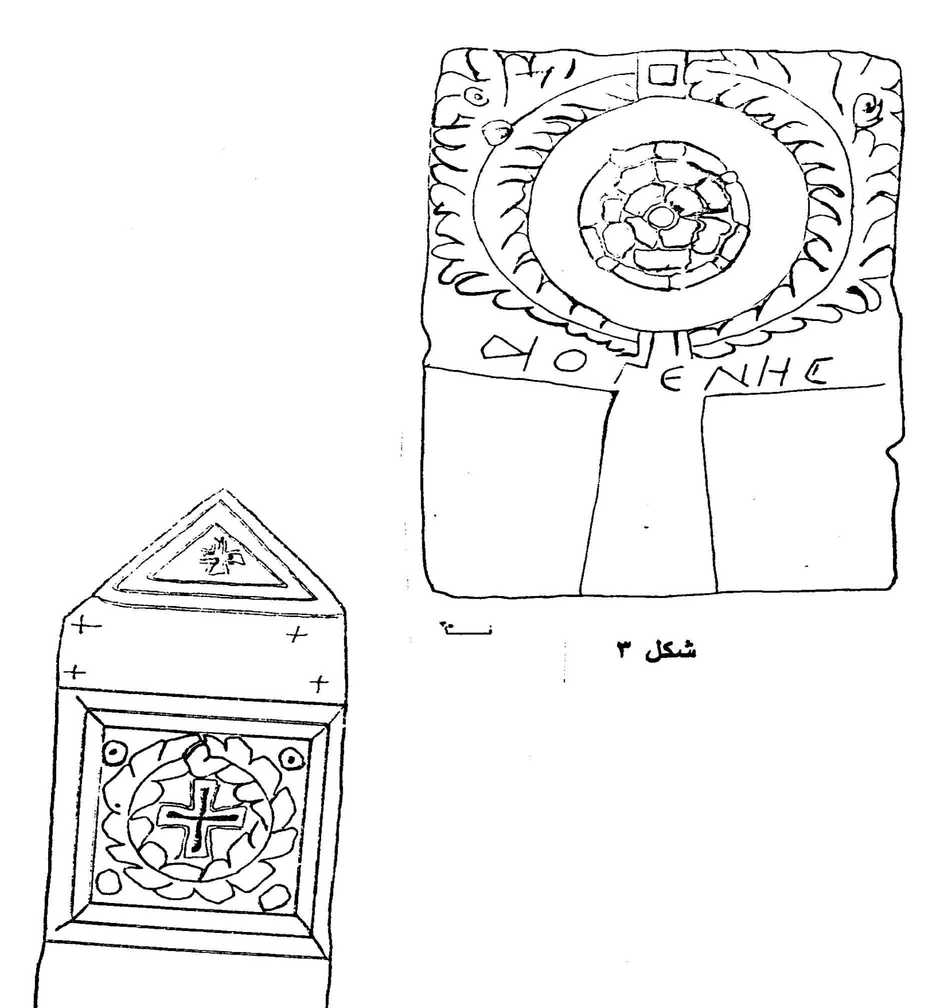


شكل و



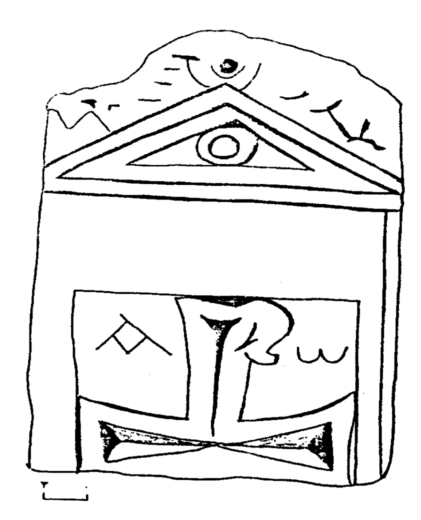
شكل ١

شكل ٢

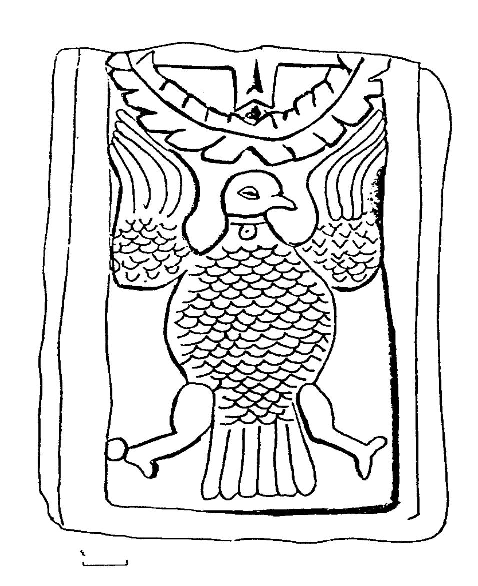


شكل ٣

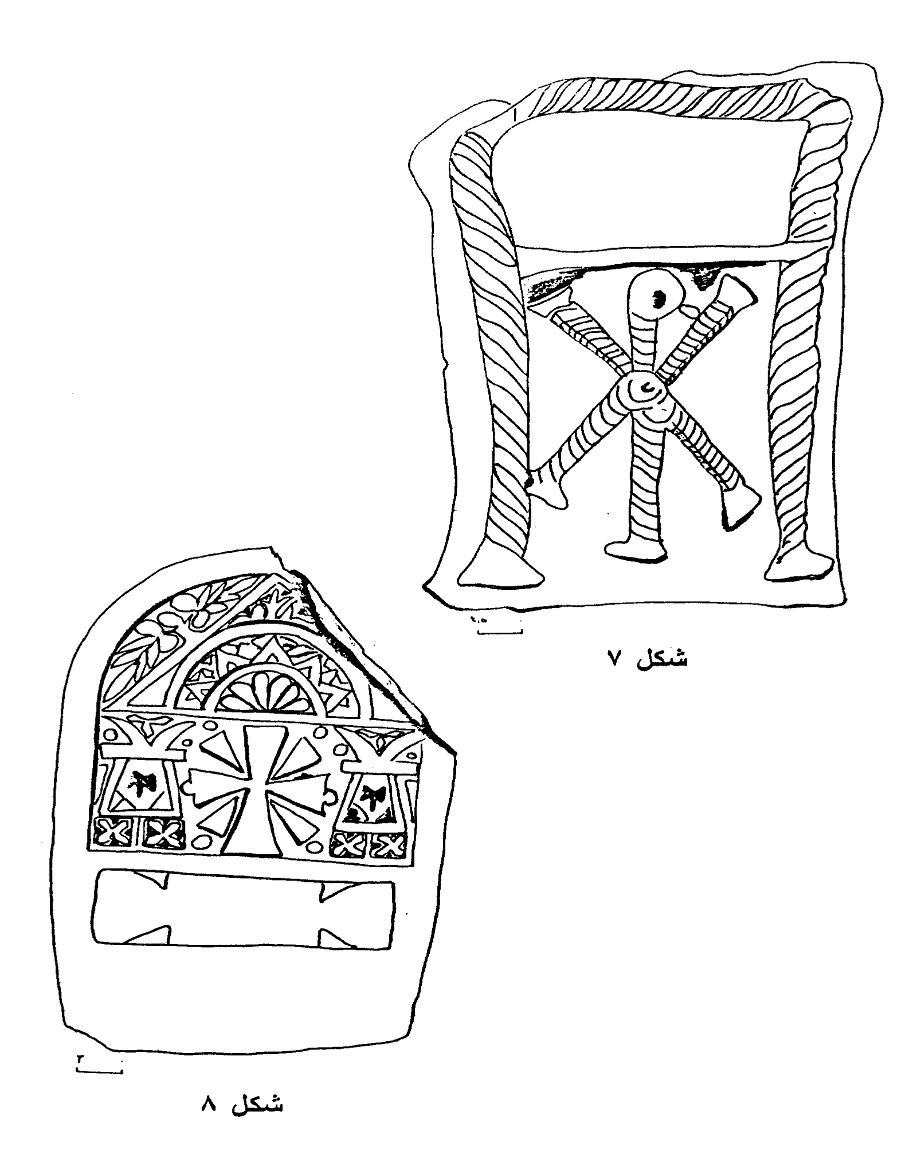
شكل ٤



شكل ٥

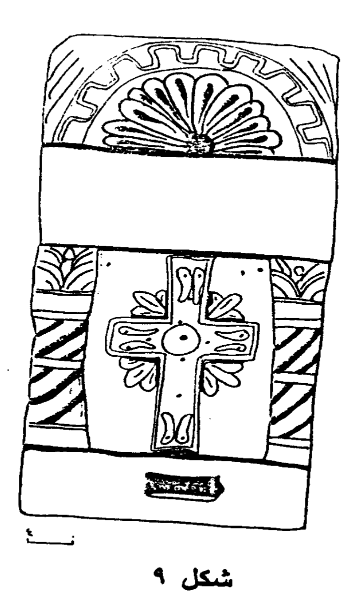


شكل ٦

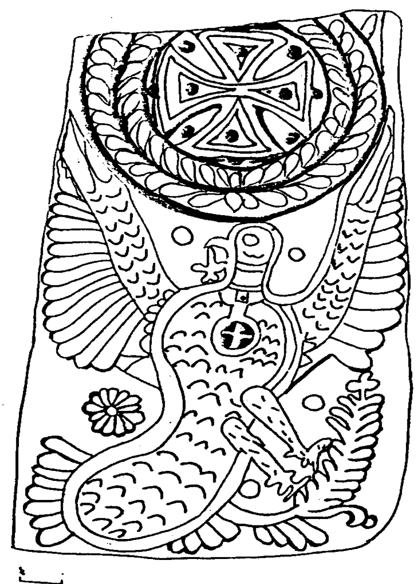


شكل ٧

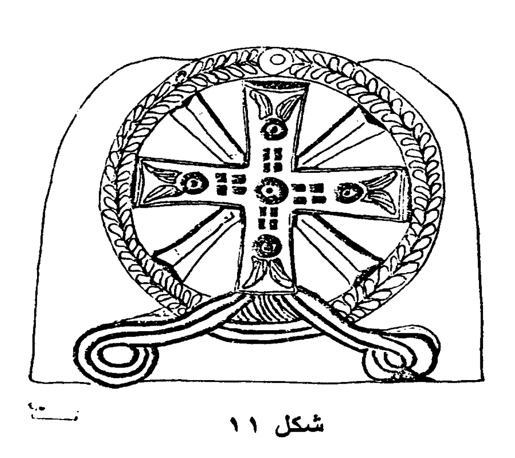
شكل ٨



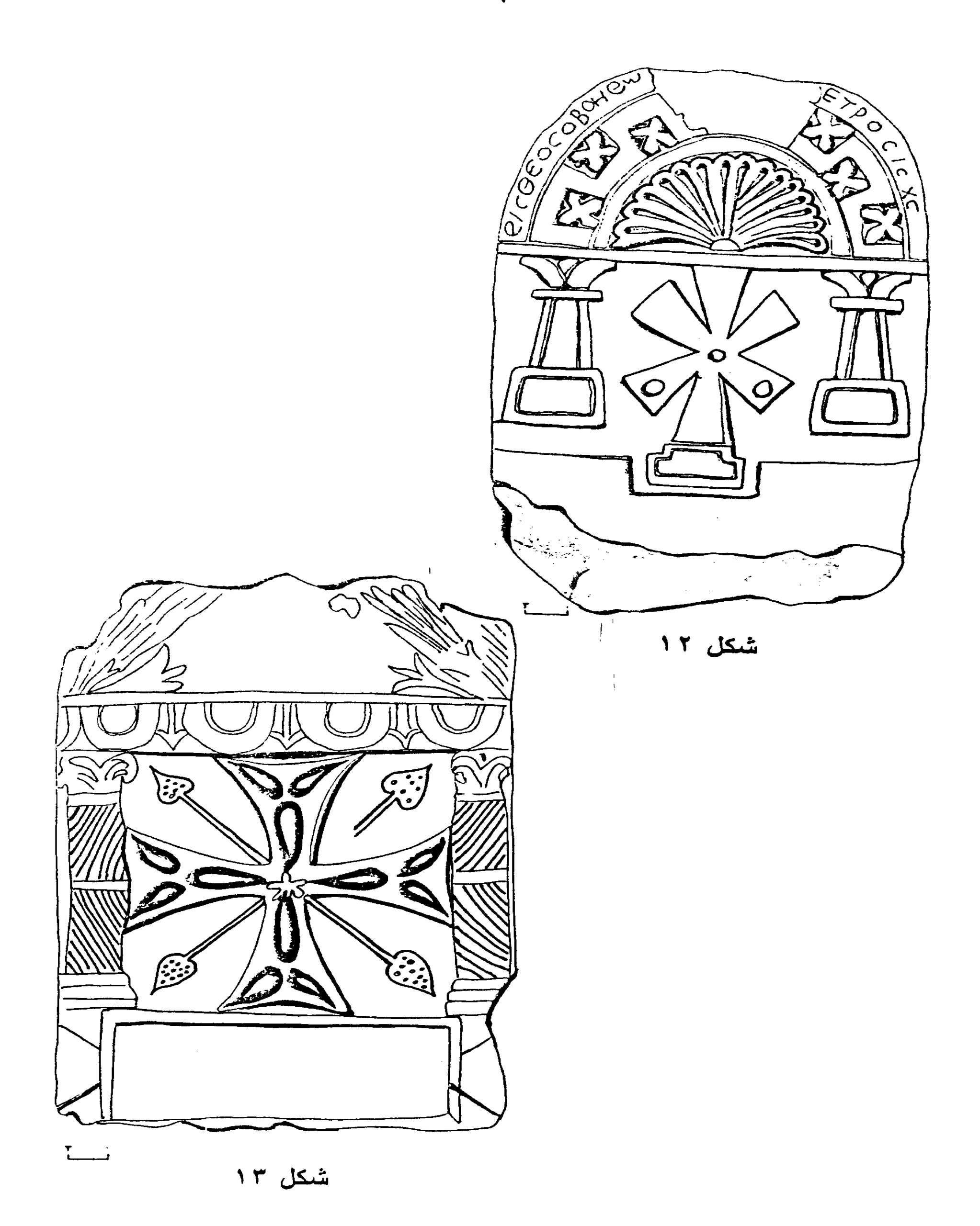
شكل ٩



شكل ١٠

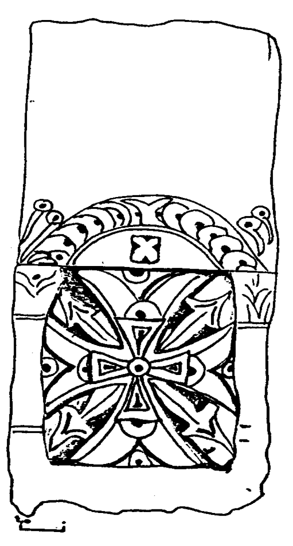


شكل ١١

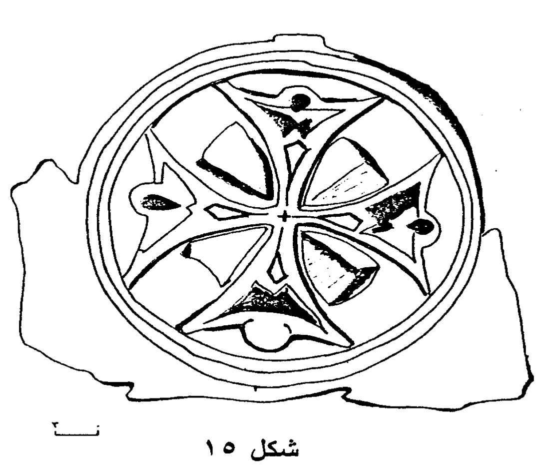


شكل ١٢

شكل ١٣



شكل ١٤



شكل ١٥

رقم الإيداع بدار الكتب
١٧٨١١ / ٢٠٠٠